

А. Егоров

ПРОБЛЕМЫ  
ЭСТЕТИКИ



**Москва**  
**Советский писатель**  
**1977**

---

**ЭСТЕТИКА — ВАЖНАЯ СФЕРА  
БОРЬБЫ ЗА ЛЕНИНИЗМ**

---

**СТРОИТЕЛЬСТВО КОММУНИЗМА  
И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ**

---

**ЭСТЕТИКА ТРУДА КАК НАУКА**

---

**НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ  
И ИСКУССТВО**

---

**СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА И ЕГО МЕСТО  
В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ**

---

**О ПОСТУПАТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ ИСКУССТВА**

---

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА**

---

**РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР В СССР**

---

**ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТСКАЯ, ЕДИНАЯ  
И МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ СОВЕТСКАЯ  
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

---

**ВРАГИ РАЗУМА**

---

**ГЛУБЖЕ РАЗРАБАТЫВАТЬ ТЕОРИЮ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

---

**ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ  
ИСКУССТВА — В ДЕЙСТВИИ**

---

**ПРИМЕЧАНИЯ**

---

А. Егоров

---

ПРОБЛЕМЫ  
ЭСТЕТИКИ

---





В книге А. Егорова собраны его статьи и выступления последних лет, в которых ставятся кардинальные проблемы современной марксистско-ленинской эстетики. Книга открывается статьей «Эстетика — важная сфера борьбы за ленинизм», которая намечает центральную тему книги. С позиций коммунистической партийности исследует автор и вопрос о специфике искусства и о роли его в общественном развитии, о задачах искусства в эпоху научно-технической революции, проблеме поступательного развития искусства и соотношению национального и интернационального...

Второе издание автор дополнил новыми статьями — о многонациональной советской художественной культуре и о ленинском принципе партийности искусства.

© Издательство «Советский писатель», 1977 г.  
Статьи, отмеченные в содержании звездочкой,  
до 27 мая 1973 г. не печатались.

## ОТ АВТОРА

*В книгу вошли статьи, написанные мною в разные годы и напечатанные в журналах «Коммунист», «Вопросы философии», «Знамя», «Вопросы литературы» и других изданиях.*

*Не скрою: при подготовке работы к печати возник соблазн статьи значительно дополнить, расширить. Но от этой мысли пришлось отказаться, ограничившись небольшими сокращениями, уточнениями и двумя вставками (в статьях «Эстетика труда как наука», «Строительство коммунизма и задачи эстетики»). Иначе авторы, с которыми я полемизирую по тем или иным вопросам, оказались бы в неравноправном положении. Кроме того, хотелось сохранить «злобу дня», ту непосредственность мыслей и чувств, которая была продиктована конкретными событиями общественной жизни и художественной культуры.*

*Весь материал, вошедший в книгу, группируется вокруг двух внутренне связанных тем: предмет и задачи марксистско-ленинской эстетики; эстетика и художественное творчество. Уже одно это, на*

мой взгляд, делает ее логически и композиционно стройной, завершенной. И все-таки главное, что придает книге цельность,— в другом: при исследовании всех проблем, нашедших отражение в книге, автор руководствовался принципами марксистско-ленинского подхода к изучению эстетических явлений. Они, эти принципы, пронизывают книгу от начала до конца, конкретизируясь в зависимости от особенностей рассматриваемого предмета, исследуемых вопросов, и цементируют ее.

Книга опирается на многочисленные факты жизни и искусства, но отнюдь не сводится к их описанию, как бы они ни были интересны сами по себе. И не только потому, что жизнь и искусство очень богаты фактами и «описать» их все просто невозможно, но и потому, что подобное описание — даже самое подробное — способно лишь подтвердить известные истины. Свою же задачу автор видел в том, чтобы осмыслить, выявить закономерности эстетического и художественного развития, в первую очередь то новое, что возникает в жизни и в художественной культуре советского общества, руководствуясь принципами марксистско-ленинской эстетики, решениями и другими документами нашей партии, в которых эти принципы получили свое закрепление и объяснение применительно к современности.

Опыт, практика неопровержимо свидетельствуют, что только марксистско-ленинская методология обеспечивает надежность эстетического анализа и многообразных его приемов, ибо вооружает принципами, которые имеют объективный характер и свободны от субъективистских привнесений, обосновывает и раскрывает объективные нормы научного мышления в различных областях знания, в том числе и в эстетике.

Эти нормы, разумеется, не метафизичны. Они «пульсируют», находятся в динамике, в развитии. В то же время они не имеют ничего общего с релятивизмом. Материалистическая диалектика, примененная к познанию эстетических отношений, ведет к объективной, абсолютной истине в процессе исторического познания, а абсолютный релятивизм снимает объективные критерии и настежь распахивает двери субъективизму. Вот почему, стремясь теоретически объяснить суть эстетических явлений, автор стоит на твердой почве истории, выдвигая на первый план вопросы, которые, с его точки зрения, имеют важнейшее значение для развития эстетики и социалистической культуры в современных условиях.

Возможно, было бы небезынтересно расположить материал в книге в хронологическом порядке, включить в нее и работы по теории искусства и литературы, которые остались за ее пределами. Это позволило бы читателю проследить движение идей, которые отстаивает автор. Еще более заманчиво было бы обстоятельно рассмотреть историю изучения каждого вопроса, о котором идет речь в работе, сопоставить точки зрения исследователей. Но цель книги иная: сосредоточить внимание на позитивном подходе к решению насущных проблем эстетического и художественного развития нашего общества на этапе зрелого социализма, развернутого строительства коммунизма. Именно этим определяются структура книги, ее пафос и содержание.

Естественно, что многие из проблем, которые ставятся в книге, нуждаются в дальнейшем исследовании. Есть здесь и дискуссионные вопросы, и такие, которые пока еще только намечаются, возникают в процессе развития искусства и эстетиче-

ской мысли под могучим воздействием жизни, требуют для своего всестороннего решения коллективных усилий.

Автор, разумеется, с благодарностью примет все замечания, советы и предложения, которые помогут ему разработать поставленные вопросы глубже и основательнее. Вместе с тем он надеется, что и в таком виде книга внесет свою долю в коллективный творческий труд в области марксистско-ленинской эстетики, в разработку ее методологических проблем.

Автор будет вполне удовлетворен, если книга поможет определенному приращению эстетических знаний, дальнейшему плодотворному исследованию эстетических проблем.

## **ЭСТЕТИКА — ВАЖНАЯ СФЕРА БОРЬБЫ ЗА ЛЕНИНИЗМ**

**С**оветский народ по праву гордится тем, что наша Родина дала человечеству величайшего мыслителя и вождя революционных масс, преобразующих мир,— В. И. Ленина. В идеях ленинизма наиболее полно и ярко выражены насущные требования эпохи, ее основные тенденции, особенности и черты.

С именем Ленина неразрывно связана вся современная история. Ленин—гениальный продолжатель революционного учения Маркса и Энгельса, основатель Коммунистической партии Советского Союза, вождь величайшей социальной революции и строительства первого в мире социалистического государства.

К столетию со дня рождения В. И. Ленина приняты важные идейно-политические документы—Постановление и Тезисы ЦК КПСС, Обращение Международного Совещания коммунистических и рабочих партий. В них отражена всемирно-историческая роль В. И. Ленина, дана партийная, марксистско-ленинская оценка крупнейшим политическим событиям современности, определены наши задачи.

В документах подчеркивается, что ленинские идеи оказали и продолжают оказывать глубочайшее воздей-

ствие на весь ход мировой истории, на общественную практику и науку во всех ее направлениях. Это положение имеет непосредственное отношение и к эстетике.

## I

В трудах В. И. Ленина всесторонне раскрыты закономерности, которым подчиняются все формы общественного сознания, в том числе и искусство. В «Материализме и эмпириокритицизме» Ленин показал, что именно в реальной действительности надо искать источник художественных образов, что человеческие ощущения, научные понятия и художественные образы суть отражения вещей, явлений и событий объективного мира. И следовательно, объективность художественных образов состоит вовсе не в том, что искусство выдает их за действительность, а в том, что они заключают в себе объективное, жизненное содержание.

В. И. Ленин объяснил сложный, диалектически противоречивый процесс отражения внешнего мира в сознании человека, показал, как жизненный материал в ходе познания художником действительности перерабатывается, поднимается с помощью его творческого воображения на высоту образного обобщения, отливаясь в художественную форму, которая в свою очередь становится предметом непосредственно-чувственного восприятия читателя, зрителя, слушателя.

Ленинская теория отражения разоблачает все и всякие субъективистские концепции, которые выводят искусство за рамки познавательной деятельности человека, противопоставляют «познание» в искусстве «созиданию», объявляют художественные произведения продуктом «чистой мысли» или произвола художника, а художественный образ — условным знаком либо символом, отрешенным от действительности. Современные буржуазные эстетики на разный лад проповедуют агностицизм, абсолютный релятивизм, «величественную силу ухода от действительности»<sup>1</sup>, счита-

---

<sup>1</sup> Georges Monde. La littérature humaine. Paris, Les Éditions du Scorpion, 1961, p. 103.

ют неправомерной саму постановку вопроса о соответствии художественного произведения правде жизни<sup>1</sup>.

Положения В. И. Ленина о взаимосвязи объекта и субъекта в процессе познания действительности — ключ к пониманию и художественного отражения. «Тут,— писал Ленин,— действительно, объективно три члена: 1) природа; 2) познание человека, = мозг человека (как высший продукт той же природы) и 3) форма отражения природы в познании человека...»<sup>2</sup> Применительно к эстетике это означает, что

— художественное творчество нельзя изолировать от жизни; преобразующая роль искусства в обществе обусловлена его способностью правдиво отражать действительность;

— в процессе художественно-образного познания существенное значение имеют не только особенности отражаемого предмета, но и личность художника, его жизненный опыт, мировоззрение, особенности таланта и его социальная направленность;

— художественный образ не зеркально-мертвое, не пассивно-созерцательное отражение жизненных явлений. Он не сводится к воспроизведению лишь их внешних черт. Искусство, используя разнообразные средства и приемы создания художественного образа, раскрывает сущность изображаемых событий, явлений, характеров, сохраняя в своих обобщениях богатство индивидуальных черт предмета;

— эстетическое совершенство произведения немислимо вне внутренней гармонии содержания и формы. Но хотя эта гармония — необходимое условие ценности произведения, сама эстетическая ценность его состоит в художественной правде, основой и сутью которой является правда жизни;

— искусство должно быть понято в своем развитии как отражение объективного мира и специфический продукт социальных отношений, насущных общественных потребностей в их исторической динамике. Истинное искусство обладает огромной познавательной и воспитательной идейно-эстетической ценностью, удов-

---

<sup>1</sup> См. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», v. XXI, № 1, Fall, 1962, p. 33.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 164.



летворяя эстетические чувства и потребности масс, воспитывая их в духе активного, действенного отношения к жизни, в свете передового общественно-эстетического идеала;

— признавая объективные законы художественного творчества, связь художника с условиями социальной жизни, можно правильно оценить и значение его личности в художественном развитии человечества.

Ленинская теория отражения была, есть и будет философским фундаментом последовательно научного понимания искусства, природы реализма, активной роли художника в процессе познания жизни, подлинного новаторства в искусстве, многообразия его форм и видов, методологической основой борьбы с буржуазной идеологией, ревизионизмом в эстетике. В. И. Ленин тонко учитывал специфику различных областей человеческой деятельности. Он вскрыл и подверг беспощадной критике реакционную, антинаучную сущность идеалистических эстетических воззрений, начиная с мистики и кончая их самыми утонченными формами, раскрыл диалектику относительной и абсолютной истины, диалектику классового, национального и интернационального в духовной культуре и тем самым в искусстве.

Анализируя противоречивый процесс развития искусства в капиталистическом мире, великий вождь революционного пролетариата камня на камне не оставил от теории «единого потока», маскирующей классовое содержание культуры, идеологии. Он показал социальные связи науки и искусства, а также характер реакционной спекуляции на этих связях в буржуазном обществе, существование и борьбу «двух культур» в каждой развитой нации в условиях капитализма. «Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», — писал Ленин, — мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»<sup>1</sup>. Отметая прочь буржуазные измышления о внеклассовом и безнациональном искусстве в со-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 121.

временных условиях, Ленин теоретически доказал, а жизнь практически подтвердила, что именно на базе пролетарского интернационализма возможны действительное национальное достоинство, подлинный расцвет национальных культур и что каждая нация в состоянии внести заметный вклад в художественное развитие человечества.

В. И. Ленин неустанно заботился о развитии культуры и искусства трудящихся масс. Он говорил, что с победой социалистической революции трудящиеся получили право на настоящее, великое искусство. Ленин решительно выступал против теорий, проповедующих неуважение, а тем более пренебрежение к народу. Он считал, что искусство должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких народных масс, что истинную свободу художник может обрести лишь в добровольном служении трудящимся. делу социализма.

В работе «Партийная организация и партийная литература» Ленин провозгласил, что литературное дело должно стать частью общепролетарского дела, то есть составной частью всей организованной, планомерной партийной работы. При этом он возражал против шаблонного отождествления литературного дела, которое «всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством»<sup>1</sup>, с другими сферами партийного руководства.

Именно Ленин теоретически разработал и последовательно отстаивал принцип коммунистической партийности литературы и искусства, раскрыл основные закономерности художественного развития социалистического общества, связь искусства с борьбой трудящихся масс за социализм, как важнейшее условие духовного богатства общества, значение подлинно культурной революции в социалистическом переустройстве жизни, определил пути формирования художественной культуры коммунизма.

В трудные годы разрухи, гражданской войны В. И. Ленин видел не только насущные задачи хозяйственного и культурного строительства, но и великую цель — коммунизм. Он обосновал план культурного

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

строительства в нашей стране, органически связав духовный рост трудящихся и развитие искусства с решением экономических проблем, удовлетворением «наболевших экономических нужд», поскольку духовная культура социализма требует соответствующих материальных предпосылок, а развитие экономики — вовлечения масс в строительство новой жизни, совершенствования их культурных навыков, умения управлять хозяйством и государством, подъема культурно-технического и идейно-эстетического уровня трудящихся.

Ратуя за многообразие форм и средств художественного творчества, выступая против сектантства и нигилизма, Ленин исходил из того, что нашей задачей является «не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»<sup>1</sup>. В свете этих ленинских идей отчетливо видна вся легкомысленность суждений о том, будто развитие художественных форм в искусстве совершается путем «взрывов», в частности о том, что сюжетная станковая картина в социалистическом обществе якобы отжила свой век. Это ответ и тем художникам, которые, отмахиваясь от традиционных, проверенных жизнью жанровых форм, полагают, что новаторство в области формы возможно на пустом месте, независимо от содержания.

Ленин призывал не отказываться от истинно прекрасного на том основании, что оно «старое», а брать его как образец, исходный пункт для формирования художественной культуры социалистического общества. Вместе с тем Ленин подчеркивал необходимость критического отношения к наследству прошлого, учил умению видеть, что в нем способствует и что, наоборот, мешает социалистическому строительству, коммунистическому воспитанию масс. Он считал, что нам надо предъявлять к искусству не те требования, что предъявляет буржуазная Западная Европа, а те, которые достойно и прилично предъявлять стране социализма, новой, коммунистической цивилизации, обеспечивающей всесторонний непрерывный прогресс как в искус-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 462.

стве, так и в эстетическом развитии всех членов общества.

Ничего общего с действительностью не имеют утверждения буржуазных идеологов и ревизионистов о том, что марксизм-ленинизм интересуется якобы только экономической стороной жизни, что он будто бы игнорирует проблемы духовной культуры, эстетики. Кстати, буржуазные идеологи и ревизионисты потому так рьяно и выступают против марксистско-ленинской эстетики, что она не только существует реально, но и оказывает могучее воздействие на умы и души людей во всех частях земного шара, помогает творческому подъему как искусства социалистического реализма, так и демократического искусства в целом.

Еще в 1905 году В. И. Ленин писал, что социалистическая литература, объединив вокруг себя все демократические силы, будет подлинно народной литературой, «идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды»<sup>1</sup>. Но тогда, в начале века, могучее социалистическое искусство, которое имел в виду Ленин, давало только первые победы. Сегодня искусство социалистического реализма являет собой всемирно-историческую художественную практику. В нелегкой борьбе оно пробило себе дорогу и во многих капиталистических странах.

Можно смело сказать, что в учении Маркса — Энгельса — Ленина, в марксистско-ленинской эстетике черпает силы и уверенность в победе широкий фронт художников современности, активно выступающих против буржуазной идеологии и политики в области культуры. Притягательность марксистско-ленинской эстетики, сила ее громадного воздействия на развитие прогрессивного искусства, ее влияния на сердца и умы людей в современном мире глубоко закономерны. Они обусловлены объективными причинами и обстоятельствами.

Во-первых, только с возникновением марксизма эстетика получила реальную возможность стать цельной системой научных взглядов, свободных от всяких мистических и идеалистических наслоений.

Во-вторых, именно марксизм-ленинизм, применив

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

материалистическую диалектику к познанию эстетических явлений, раскрывает величайшую силу духовного воздействия искусства на людей, рассматривая его как форму могучего, всеильного человеческого познания и революционного действия.

В-третьих, только марксистско-ленинская эстетика последовательно научно объясняет закономерности художественного творчества, его специфику и связь с другими общественными явлениями, особенно в нашу эпоху, насыщенную острыми противоречиями и революционными переменами.

В-четвертых, активно вторгаясь во все сферы общественной жизни, марксистско-ленинская эстетика не только дает возможность раскрыть особенности художественного творчества, эстетических потребностей, художественных вкусов и взглядов людей в каждую историческую эпоху, постигнуть диалектику перехода от художественной культуры одной общественно-экономической формации к другой, но и позволяет заглянуть в завтрашний день, понять и показать во всем величии и красоте общественно-эстетический идеал коммунизма.

Вот почему прогрессивные деятели искусства во всем мире жадно тянутся к марксистско-ленинской эстетике, а буржуазные социологи, политики и публицисты, ревизионисты всех мастей клеветают на марксистско-ленинскую эстетику, искажают ее.

Нельзя, однако, не отметить, что в нынешних условиях, когда идеи марксизма-ленинизма победно шествуют по земле, многие буржуазные теоретики уже не отрицают гениальности Маркса, Энгельса, Ленина. Они нередко даже признают верность отдельных их высказываний, оценок, данных конкретным общественным явлениям. Но при этом все буржуазные идеологи отвергают марксизм-ленинизм как цельную научную теорию, прибегая ко всякого рода измышлениям, наветам. То, противопоставляя Маркса и Энгельса раннего периода Марксу и Энгельсу более позднего времени, они изображают дело так, будто зрелые Маркс и Энгельс отказались от проблемы человека как важнейшей проблемы исторического развития. То пытаются представить зрелых Маркса и Энгельса сторонниками не социалистического, а абстрактного гуманизма,

выхолащивая классовое содержание из марксистских положений. Или: противопоставляя Маркса Ленину, они заявляют об узконациональном характере ленинизма, стремятся ограничить ленинизм 1924 годом, а если говорить об эстетике — концом XIX века. Зная, что марксистско-ленинская эстетика связана со всем передовым, что создано в мировой художественной культуре, они не останавливаются и перед тем, чтобы перечеркнуть всю историю мировой художественной культуры, объявив устаревшей вместе с нею и марксистско-ленинскую эстетику.

Разными путями стараются буржуазные теоретики опорочить или, по крайней мере, поставить под сомнение марксистско-ленинскую эстетическую науку, утверждая, что она якобы непригодна для анализа, объяснения фактов современной художественной культуры. Заодно ими перекраивается и история. Оказывается, что Ленин, как уверяет Д. Гелпи в статье «Искусство и коммунизм», готов был «не только терпеть, но даже развивать традиции декадентского капиталистического общества»<sup>1</sup>. Оказывается, что величайшим событием нашей эпохи, от которого надо вести отсчет современной революции в искусстве, является не Октябрьская социалистическая революция, а нечто другое: то итальянский футуризм, то русский символизм, то французский кубизм, то немецкий экспрессионизм. Все что угодно, только... не рождение художественной культуры новой, коммунистической цивилизации.

Отгораживая ленинизм от современности, буржуазные теоретики и ревизионисты хотя и сквозь зубы, но признают порой его значение для прошлого. Когда же речь заходит о значении ленинизма для настоящего и будущего человечества, они теряют всякое чувство реальности, не останавливаясь перед самой злобной клеветой. И это понятно. Ведь ленинизм — самое влиятельное, самое могучее учение нашей эпохи, с ним связаны все важнейшие события нашего столетия: Великая Октябрьская революция, образование мировой социалистической системы, грандиозные классо-

---

<sup>1</sup> См. «Thought. A. Review of Culture and Idea». Fordham University Quarterly, v. XXXVIII, № 148, Spring, 1963, p. 48.

вые битвы в капиталистических странах, крушение колониальной системы, победы национально-освободительного движения.

Да, мы живем в сложное, богатое событиями и новыми революционными возможностями время. Решительно все сферы духовной жизни общества, в том числе передовая художественная культура и марксистско-ленинская эстетика, развиваются в борьбе против буржуазной идеологии, против ревизионизма. Более того — марксистско-ленинская эстетика сейчас выдвигается на авансцену идеологической борьбы. Это в значительной мере связано и с тем, что в настоящее время выступать с открытым забралом против социализма, против марксизма-ленинизма не всегда решаются даже «цельные в своем мракобесии люди», и с тем, что в центре идеологической борьбы в современных условиях находится человек. Борьба идет за душу и ум человека, его чувства и мысли, за его мировоззрение, его отношение к жизни.

Правда, в буржуазной философии, социологии существует, как уже говорилось, предубеждение, будто марксизм-ленинизм, уделяя столь большое внимание производственно-техническим проблемам, менее всего интересуется проблемой человека. Об этом твердят и персоналисты (Мунье, Лакруа), и экзистенциалисты (Хайдеггер, Сартр), и психоаналитики (Хорни, Фромм), и неотомисты (Маритэн, Жильсон, Мансер). Противопоставляя «социальное» и «индивидуальное», они пытаются создать свою «универсальную» концепцию личности, опираясь на экзистенциализм, фрейдизм, а то и на синтез этих и других философских систем. Нетрудно понять, что смысл этих упражнений состоит в том, чтобы подменить стройную, цельную марксистско-ленинскую концепцию личности, ее духовного роста в процессе социалистической революции и строительства новой жизни всякого рода «мифами», претендующими на строгую научность. В результате совместными усилиями буржуазных философов, социологов и эстетиков фабрикуется некий морально-политический, духовный облик человека нашей эпохи, в котором искажается действительное положение вещей. А именно: в нашу эпоху, основное содержание которой составляет переход от капитализма к социа-

лизму в мировом масштабе, на первый план ими выдвигаются не революционные массы, не человек — активный преобразователь жизни, а люди ущербные, слабые, безвольные, культивируется индивидуализм, «некоммуникабельность», конструируется «вечный конфликт» между обществом и личностью, техникой и человеком.

Демаркационная линия выступает здесь совершенно ясно. Мы стремимся к тому, чтобы поднять человека на высоты героических дел, свободного творчества во всех областях общественной жизни, обеспечить простор индивидуальному развитию каждого в связи с потребностями общественного прогресса. Наши противники, наоборот, стараются низвести человека до робота, низменного существа, освободить его от всякой ответственности перед народом. Это два диаметрально противоположных подхода к обществу и человеку: первый — ленинский, второй — буржуазно-индивидуалистический. Здесь в наше время проходит острейший фронт классовой борьбы, которая не терпит политического безразличия, пассивности.

Вот почему недостаточно лишь признавать величие ленинских идей, необходимо настойчиво бороться за ленинизм всегда и всюду, в том числе и в сфере эстетики, художественного творчества.

## II

Нельзя отвлекаться от того, что мы живем в мире, где происходит непримиримая борьба буржуазных и социалистических идей, и что реакционеры, пытаясь «размягчить» марксизм-ленинизм, действуют сейчас гораздо тоньше, чем раньше. Еще Свифт, превосходный сатирик и памфлетист, предупреждал: «Враг, даже лишенный зубов, опасен. Если он не в состоянии укусить, то отравит вас зловонием своего рта». В наши дни злоба антикоммунистов безмерна, и вряд ли возможно найти ей эквивалент в прошлом.

Несомненно, жизнь учит и буржуазных теоретиков. Они уже не могут не считаться с тем, что идеи ленинизма сейчас имеют своего материального носителя в лице не только международного рабочего класса, но и могучих социалистических государств, что люди, как



выразился один из буржуазных идеологов, «ныне вдыхают марксизм вместе с воздухом эпохи».

Если раньше наши противники пытались так или иначе замолчать марксизм-ленинизм или представить его как лучину в век неоновых ламп, то теперь силу марксистско-ленинского учения они знают, понимают, отсюда их более тонкие приемы фальсификации, клеветы. В условиях исторических побед марксистско-ленинской науки они все чаще стараются «сочетать» антиматериалистические теории с отдельными положениями марксизма-ленинизма, чтобы «нейтрализовать» марксизм и представить себя передовыми людьми.

Например, в современной буржуазной эстетике весьма широкое влияние получает феноменология. Гартман, Дюфренн и другие написали немало томов по вопросам эстетики. Своим острием эта эстетика направлена против марксизма. Но многие буржуазные ученые сейчас не говорят об антимарксистской направленности феноменологии. Напротив, они предлагают ее включить в марксизм. Они объявляют феноменологию самым универсальным, самым тонким и глубоким философским методом вообще, для изучения искусства — в особенности.

Или еще один факт. В последние годы у нас стали чаще появляться статьи, посвященные анализу и критике фрейдизма. Многие из них содержательны, интересны. Но не всегда в них выявляется новая тенденция: в прошлом неотрейдисты резко выступали против марксистского понимания человека как разумного существа (Э. Фромм называл такое отношение к человеку «трагической ошибкой Маркса»<sup>1</sup>), теперь неотрейдисты нередко пытаются доказывать, что именно фрейдизм соответствует учению Маркса и Ленина. При этом признание порочности человеческой природы они цинично приписывают марксизму-ленинизму и таким образом противопоставляют ему уже не фрейдизм, а по-своему понятый гуманизм. Такая концепция содержится, например, в работе западногерманского философа Вайнштока «Трагедия гуманизма». «Гуманисти-

---

<sup>1</sup> E. F r o m m. *Escape from Freedom*. New York, 1964; *The Sane Society*. New York, 1962.

ческий социализм,—пишет Вайншток,—если он действительно хочет стать истинным гуманизмом, что имел в виду Маркс, должен отказаться от ошибочного учения о совершенстве человека в пользу истины, что человек несовершенен»<sup>1</sup>. Так аргументация неофрейдизма меняется, а суть остается неизменной.

Когда буржуазные идеологи цитируют Маркса, Энгельса и Ленина, цель у них одна: препарировав соответствующим образом марксизм-ленинизм, ввести его в лоно буржуазной идеологии и в конечном счете вызвать разочарование в нем. Здесь дают о себе знать и бессилие, и страх буржуазных идеологов перед светом истины, и явный их расчет на то, что им удастся подобную «окрошку» выдать за марксизм-ленинизм, поскольку многие люди, живущие в капиталистических странах, зачастую не имеют возможности познать истинные взгляды Маркса, изучить подлинные труды Ленина.

Пестрота течений в буржуазной эстетике может ввести в заблуждение неискущенного человека. Реакционных политиков меньше всего беспокоит вопрос о том, за каким направлением буржуазной эстетики последует тот или иной философ, социолог, эстетик, писатель и т. д. Они на выбор предлагают ему и неотомизм, и фрейдизм, и феноменологию, и структурализм, и т. п., зная наперед, что «любой свободный выбор», который приведет к одной из этих систем, будет все равно в рамках буржуазного мировоззрения, в рамках буржуазной философии.

Если художника, допустим, не устраивает неотомизм — открыто религиозная доктрина, — к его услугам экзистенциализм, импонирующий тем или иным отчаявшимся интеллигентам своей «абсолютной свободой». Тому, кого не удовлетворяет устаревший экзистенциализм, предлагается феноменология, имеющая дело с «чистым сознанием». А если кого привлекает математическая точность, тот может приобщиться к философским основам структурализма, идеалистически интерпретируемой семиотике и т. д. Да и через искусство,

---

<sup>1</sup> H. Weinstock. Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild. Heidelberg, 1960, Quelle Mejer, S. 292.

которое служит целям реакционной буржуазии, человек в капиталистическом мире приходит к буржуазному мировоззрению. Различные виды художественного творчества — живопись, кино, литература, музыка, театр и т. д. — находятся там под сильным воздействием реакционных философских направлений, взятых отдельно или в единстве друг с другом. Это обстоятельство тем более важно отметить, что часто не прямо, а опосредованно — через искусство — системы буржуазной философии оказывают свое влияние на людей. Идеи этих философских школ в искусстве нередко даже более живучи, чем в своей отвлеченной форме. Так, экзистенциализм как философское направление утратил сейчас свои бывшие позиции, но в искусстве буржуазного общества он еще держится прочно, гнездится крепко, и с этим не считаться нельзя.

К сожалению, не всегда еще мы должным образом объясняем и оцениваем сложные, причудливые формы проявления буржуазной идеологии в искусстве, которые обычно выступают в крикливой оболочке «революции форм», «переворота в эстетике XX века» и т. д. Характерно, что революционерами в искусстве себя называют теперь почти все. В живописи — это и сторонники геометрической абстракции, и адепты поп-арта; здесь и сюрреализм, и экспрессионизм, и абстрактный экспрессионизм, и художники кинетического искусства; здесь и примитивисты, и мизерабилисты. Вот почему сейчас более, чем когда-либо, нужна глубокая разработка основных проблем марксистско-ленинской эстетики в борьбе против буржуазной идеологии, против всех течений реакционной эстетической мысли.

Сложную картину являет собой искусство в современном буржуазном мире. Острая и многоплановая борьба классов на международной арене и в капиталистическом обществе отражается и в сфере художественного творчества. К тому же само искусство здесь — поле ожесточенной классовой борьбы. За различными эстетическими течениями и концепциями в капиталистическом обществе стоят определенные классы. Во всяком случае, искусства, находящегося над схваткой классовых битв, не существует и существовать не может, хотя классовая позиция в искусстве, само собой понятно, не связана прямо со средствами художест-

венного выражения, не всегда выступает обнаженно и открыто; чаще всего она коренится глубоко внутри произведения. Сложности в мире искусства объясняются в современных условиях еще и тем, что в активное историческое творчество сейчас втягиваются все слои народа, в том числе и мелкобуржуазные. Эти мелкобуржуазные слои вносят и в художественное творчество свои черты, свои иллюзии, свои колебания. Тем более что социальные группы, классы в обществе никогда не отделены друг от друга глухой стеной. То же самое можно сказать и о различных, в том числе и противостоящих, течениях в искусстве.

Разумеется, между реализмом и декадентами всякого рода история вырыла глубокую пропасть. Достаточно сказать, что художники, правдиво отражающие насущные потребности общественного развития, по сути своего творчества — демократы и гуманисты, а декаденты чураются масс, отворачиваются от них или даже глумятся над революционным народом. Но взаимодействие существует и здесь, причем взаимодействие, идущее в разных направлениях. С одной стороны, талантливые художники, находящиеся в лоне декадентства, покидают его, становясь под влиянием жизни, ее познания, под воздействием успехов марксистско-ленинского мировоззрения и искусства социалистического реализма на позиции рабочего класса, несущего знамя будущего. С другой стороны, те или иные реалисты, не обладающие четкостью идейно-художественного и политического мышления, пасуют перед суровой диалектикой действительности. Они впадают в уныние, уходят в декадентчину, нередко соблазняются звонкой фразой модных буржуазных и мелкобуржуазных течений в искусстве, облачающихся в пестрые, крикливые одежды «антитрадиционализма».

Еще подвижнее грани взаимных влияний в недрах реалистического искусства в условиях капиталистического общества. Конечно, особенно сильное воздействие на современный художественный процесс оказывает искусство социалистического реализма. Но и художники, метод которых принято называть критическим реализмом, не пассивны. Они в свою очередь подчас влияют на художников социалистического реализма, причем влияние это может быть и благотвор-

ным, ибо в процессе познания действительности крупные художники критического реализма, безусловно, накапливают ценный эстетический опыт, но может быть и отрицательным. В последнем случае дают о себе знать расплывчатость идейно-эстетических суждений и выводов, внеклассовое понимание «добра» и «зла», подмена социалистического гуманизма абстрактным гуманизмом и т. д. Такое воздействие критического реализма испытывают, естественно, некоторые художники и социалистических стран.

Понятно, что переключка художников не всегда предполагает прямое заимствование. Но всякое отступление от принципов социалистического реализма неизбежно связано с идеологическими уступками, гносеологическими ошибками, односторонностью в познании жизни и т. д. И это еще одно убедительное свидетельство в пользу того, что и в художественном творчестве, и в эстетике есть объективные идейно-эстетические принципы, которые дают нам возможность различать художников социалистического и критического реализма, а также видеть коренную противоположность реализма и декадентского искусства безотносительно к тому, выступает ли оно в форме «искусства элиты» или «массового искусства», идеализирующего капиталистический образ жизни. Если бы этих принципов, этих граней в искусстве не существовало, то не было бы и имеющего столь важное значение перехода художников на позиции реализма, особенно социалистического реализма.

Углубляющееся размежевание в искусстве буржуазного Запада, однако, отнюдь не исключает там известной «интеграции» влияний. Особенно тогда, когда в ряды тех или иных отрядов коммунистического движения проникает ревизионизм — правый и «левый», реформизм, упадочничество.

Никогда еще не было так очевидно, как в настоящее время, что декадентское, упадочное искусство смыкается с революционаризмом, анархизмом и выступает против всех прогрессивных традиций в искусстве.

Никогда еще не было так ясно, как сейчас, что политический и эстетический субъективизм переплетаются, идут рука об руку. В этом смысле глубоко не случаен, например, тот факт, что Роже Гароди, начав с

пересмотра основных принципов марксистско-ленинской эстетики, в своих работах «За французскую модель социализма» и «Большой поворот социализма» дошел до полного разрыва с марксизмом-ленинизмом, заняв ревизионистскую и ликвидаторскую позицию, враждебную коммунистической партии. Такую же эволюцию, как известно, проделал несколько ранее Эрнст Фишер.

В. И. Ленин боролся против субъективистской эстетики и упадочнического буржуазного искусства с позиций всесильной научной теории и революционной практики. Выступая против распада художественной образности в искусстве, против субъективистских школ и школок в эстетике, он показывал, откуда они вышли и куда идут, как меняли и меняют свое идеологическое вооружение. При этом Ленин ратовал за познание жизни во всей глубине и сложности, доказывая, что только на этом пути — всестороннего познания действительности в ее истинной сути, в ее революционном развитии — возможен подлинный расцвет художественного творчества, расцвет каждой творческой индивидуальности.

Ленинское эстетическое наследство дает возможность всем, кто ищет истину, обрести ее, понять, куда развивается жизнь, кто помогает, а кто мешает социальному и художественному прогрессу. Оно дает возможность коммунистическим и рабочим партиям проводить верную политику в искусстве, учитывая его специфику, соотношение классовых сил, уровень социального и эстетического развития народа, умело, со знанием дела, разбираться в запутанном переплетении эстетических явлений, художественных направлений, течений.

Ленин подчеркивал, что коммунисты в вопросах искусства не должны занимать сектантские позиции. Их прямой долг — помочь всем художникам найти правильную дорогу в жизни и в искусстве, поддержать и тех из них, которые, выступая против империалистического гнета, еще не полностью освободились от предрассудков, сомнений и колебаний. Это борьба за художественную интеллигенцию, *против* сил, традиций и влияния буржуазии, борьба трудная и упорная. Здесь необходимо учитывать и то, что эстетическое сознание

людей может отставать и нередко действительно отстает от их политического сознания, и то, что художникам в капиталистических странах приходится творить в обстановке полицейского преследования прогрессивного искусства, непрерывных нападков на реализм, на марксистско-ленинское мировоззрение.

Капитализм сковывает творческие возможности художника, умерщвляет красоту, и порой даже субъективно честные художники там всерьез полагают, что можно бороться против капитализма, уродования им личности, прибегая к формалистическим приемам. Утверждая свое «я» немислимыми вывертами, они искренне считают, что бросают вызов «сильным мира сего». Таким художникам требуется немало усилий, мужества, чтобы в конце концов обрести жизненную правду. Немало усилий требуется им и для того, чтобы сбросить с себя груз буржуазных и мелкобуржуазных предрассудков, встать в строй убежденных борцов за мир, демократию, социализм.

Это говорит о необходимости дифференцированного подхода к художественной интеллигенции капиталистических стран, о необходимости поддерживать всех, кто стремится идти к народу и с народом против капитализма. Но при этом никакие компромиссы в области идеологии недопустимы. Нет ничего хуже, чем попытки эклектически сочетать марксизм, в том числе и в сфере эстетики, со всякого рода буржуазными и мелкобуржуазными концепциями, какими бы соображениями это ни обосновывалось.

Мы за принципиальную гибкую тактику и вместе с тем против эклектики в теории, в идеологии. Мы сторонники цельного марксистско-ленинского мировоззрения. Выступая за человека, против ложных идей и концепций, мы нигде и никогда не можем сдавать своих идеологических позиций, поступаться принципами марксизма-ленинизма. Ленинизм для нас — святыня!

Своеобразны пути идеологической борьбы в сфере эстетической теории. Но и здесь мы сталкиваемся со специфической трансформацией концепций «наведения мостов», «конвергенции» и т. д.

Лозунг «наведения мостов» между Востоком и Западом, провозглашенный идеологами империализма, — не просто слова. Это доктрина и практика, рассчитан-

ные на то, чтобы вбить клин в единство социалистических стран, вызвать в них «эрозию» марксизма-ленинизма и социальных отношений. Эта доктрина и практика охватывают и культуру, и эстетику, дифференцированно учитывая особенности тех или иных стран, тех или иных социальных групп.

В наши дни антикоммунисты от эстетики уже не вспоминают лозунг «искусство для искусства». Они ратуют за воинствующую «массовую культуру», стараясь внести свою идеологию в широкие слои народа, и за откровенно индивидуалистическое по своему мировосприятию «искусство элиты», нацеленное на круги интеллигенции. Они не стесняясь заявляют, что делают свою ставку не столько на разум, сколько на эмоции, стремятся превратить страсти в негодование, трения — в недоверие, предрассудки — в ярость.

Не следует забывать и о том, что к хору буржуазных идеологов в наши дни активно подключились ревизионисты всех мастей, что анархизм тесно сплетается с оппортунизмом, а оппортунизм — правого и «левого» толка — с буржуазным и мелкобуржуазным национализмом, антикоммунизмом. Убедиться в этом нетрудно: посмотрите, как смыкается, например, антикоммунистическая теория «эрозии социализма» или «конвергенции», в том числе и в ее эстетическом варианте «единого потока», с буржуазным и мелкобуржуазным национализмом.

На национализм современные идеологи антикоммунизма возлагают особенно большие надежды. Как пишет один из них, Вальтер Коларж, «коммунизм в конце концов, видимо, капитулирует перед национализмом во всемирном масштабе»<sup>1</sup>. Вот какие далеко идущие планы связывают империалисты с буржуазным и мелкобуржуазным национализмом!

Правда, буржуазные идеологи часто и сами не верят в то, что пишут. Но это не мешает им, всей международной реакции, стремиться извратить национальное чувство и повернуть этот очень тонкий инструмент против единства социалистических стран, в надежде сначала замкнуть ту или иную страну и ее художест-

---

<sup>1</sup> Walter Kolarz. Communism and Colonialism. Ed. by G. Gretton. London, 1964, p. 12.



венную культуру в рамках национального эгоизма, ослабить социализм, а затем сомкнуть разнообразные модели национализма вокруг буржуазного Запада, не вступая, как пишет американский специалист по Восточной Европе Джон Кэмпбелл, в «серьезное открытое столкновение с Советским Союзом»<sup>1</sup>. При этом, делая ставку на развитие националистических тенденций в странах социализма и в международном коммунистическом движении, буржуазные идеологи, а также ревизионисты не оставляют в покое и эстетику, и художественную культуру. Атакуя принципы социалистического искусства, они пытаются выхолостить из него социалистическое содержание и тем самым его классовый, интернационалистский характер.

В. И. Ленин показал, что и после победы социалистической революции мелкобуржуазный национализм автоматически не прекратит своего существования. Наоборот, борьба с этим злом — наиболее закоренелыми мелкобуржуазными предрассудками, как подчеркивал Ленин, «тем более выдвигается на первый план, чем злободневнее становится задача превращения диктатуры пролетариата из национальной (т. е. существующей в одной стране и неспособной определять всемирную политику) в интернациональную (т. е. диктатуру пролетариата по крайней мере нескольких передовых стран, способную иметь решающее влияние на всю мировую политику)»<sup>2</sup>.

События последних лет особенно ясно свидетельствуют: буржуазная пропаганда активизируется во всех своих видах и формах. Она использует могучие средства массовой информации: радио и телевидение, печать и кино. В борьбе против буржуазной идеологии марксисты-ленинцы никогда не находились в глухой обороне. В соответствии с боевыми традициями нашего великого революционного движения надо усилить наступательную борьбу против буржуазной идеологии по всему фронту, по всем линиям, имея в виду, что идеологическая борьба не просто спор между учеными или публицистами, теоретиками или художниками. Это

<sup>1</sup> John C. Campbell. American Policy Toward Communist Eastern Europe: the Choices Ahead. The University of Minnesota Press, Minneapolis, 1965, p. 100.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 165.

классовая борьба, отражающая коренную противоположность двух систем — капитализма и социализма, непримиримые противоречия между рабочим классом и империалистической буржуазией. Она находит свое преломление и в социалистическом обществе. Ясно, что и борьба против пережитков прошлого, против буржуазных влияний, против всех сил и традиций старого мира в условиях социализма, где существуют только дружественные классы и утвердилось социально-политическое и идейное единство всех социальных групп, предполагает партийный, классовый подход к оценке общественных явлений, особенно идеологических.

Иногда раздаются голоса, что в наши дни, когда ленинизм является самой влиятельной силой в мире, не следует, дескать, устраивать идеологических драк, надо, мол, брататься со всеми. Но это — глубокое заблуждение. Люди, проповедующие подобное миролюбие, либо утратили дух борцов, либо не сознают, каковы последствия их позиции. Независимо от того, каковы субъективные намерения того или иного человека, есть объективная логика идей, существующая иной раз безотносительно к этим намерениям. Эта объективная логика еще и еще раз убеждает в том, что, как говорил Ленин, *«всякое умаление социалистической идеологии, всякое отстранение от нее означает тем самым усиление идеологии буржуазной»*; *«...вопрос стоит только так: буржуазная или социалистическая идеология. Середины тут нет...»*<sup>1</sup>. Это исключительно важное, принципиальное ленинское положение полностью относится и к эстетике. Перед марксистско-ленинской эстетикой стоят столь же боевые, наступательные задачи, как и перед философией, всеми другими участками нашего идеологического фронта.

Конечно, марксистско-ленинская эстетика не растворяется в философии. У нее — свой предмет, свои задачи. Но эстетическая наука имеет ярко выраженный мировоззренческий характер. Поэтому вызывает удивление тот факт, что порой возникают малопродуктивные споры, является ли эстетика философской наукой. В работах по эстетике нередко не хватает как раз глубокого мировоззренческого, диалектико-материалисти-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 40, 39.

ческого подхода к решению эстетических проблем, умения вести критику буржуазных концепций и одновременно теоретическую разработку проблем, на которых спекулируют буржуазные идеологи, воспроизводя в извращенном виде те или другие стороны действительности и художественного творчества. Прискорбно и то, что при оценке тех или иных эстетических явлений не хватает порой и четкого классового подхода к их рассмотрению и объяснению, умения довести последовательно объективный анализ до классовых, мировоззренческих выводов.

В самом деле, разве не в том порок теории «реализма без берегов», что она, подставляя на место реалистического образа миф и снимая проблему истинности, жизненной правды в художественном творчестве, берет за одни скобки искусство социалистического реализма, критического реализма и декаданса, устраняет всякую грань между революционным мировоззрением и буржуазной идеологией в искусстве?

Разве не в том беда теории «единого изобразительного стиля нашей эпохи», что она рассматривает художественное творчество вне идеологической борьбы, безотносительно к классам, отождествляет социалистический и критический реализм, подменяет конкретный анализ искусства отвлеченными рассуждениями?

Разве не отступлением от четких марксистско-ленинских позиций являются попытки трактовать художественную культуру в условиях капитализма как внеклассовую единую культуру нации, не видя там борьбы «двух культур», о которой говорил Ленин?

Разве не отходом от классового понимания и истолкования эстетических течений объясняются попытки рассматривать 20-е годы в истории нашей культуры и нашего искусства вне борьбы, которую партия вела против буржуазно-декадентских, реакционных, идеалистических тенденций, попытки, так сказать, «обогащать» марксизм за счет последних буржуазных «новаций»?

Нет, нельзя допускать, чтобы размывались марксистские понятия, чтобы из марксизма-ленинизма вынимали «душу живую». Нельзя мириться с попытками под видом новаторства изъять, оторвать от марксизма политическую идеологию, социологию, заменить диа-

лектико-материалистическое изучение эстетических явлений структурализмом и т. д.

Конечно, процесс интеграции и специализации наук, в том числе и общественных,—объективная закономерность. Он происходит и будет происходить. Речь идет не о том, чтобы, зажмурившись, не видеть новых процессов, а о том, чтобы научно разобраться, где естественный процесс отпочкования, дифференциации положительных знаний, а где искусственно созданное новообразование, где действительно новаторские поиски, без которых наука невозможна, а где ложная ученость, подделка под науку. Не кто иной, как В. И. Ленин, разоблачая спекуляцию буржуазных философов на новейших открытиях науки, требовал внимательного изучения этих открытий. Его труд «Материализм и эмпириокритицизм» — выдающийся образец творческого осмысления, обобщения научных достижений с позиций диалектического материализма и всестороннего развития философии и эстетики.

Надо сказать, что и в современных условиях марксистско-ленинская эстетика непрерывно обогащается — в документах коммунистических и рабочих партий, коллективными усилиями ученых и художников, стоящих на позициях марксистско-ленинского мировоззрения. Видимо, пора уже создать историю марксистско-ленинской эстетики, показав ее формирование, историческое движение и укрепление в острой борьбе против буржуазных и ревизионистских концепций. Это, безусловно, положительно скажется на дальнейшем развитии марксистской мысли, теории и практики искусства социалистического реализма, на идейной закалке ученых и художников, идейно-эстетическом воспитании всех советских людей.

В эстетике, как и в любой другой науке, есть немало сложных проблем, которые еще ждут своего объяснения. Надо приветствовать творческий, научный подход к их решению. Но при этом недопустимо смешивать действительно творческое развитие марксизма и видимость новаторства. Это вопрос принципиального значения, и его решение требует, конечно, серьезного, вдумчивого отношения к делу.

Воспитательную работу с людьми нельзя подменять голым администрированием. В то же время убеж-

дение, чуткое и внимательное отношение к человеку, забота о его духовном росте предполагают высокую партийную принципиальность в мыслях и действиях. Нетребовательность, беззаботность не должны иметь ни малейшего места в теории, в идеологии. Вспомните — В. И. Ленин всегда резко критиковал и равнодушных созерцателей, уповающих на хаос жизни, и тех, кто, сбившись с правильного пути, попадал в путы буржуазной идеологии, мелкобуржуазной психологии, как бы этот человек ни был талантлив, — всех, кто утрачивал классовые позиции в социальной науке, да и вообще в области культуры.

Эти ленинские положения и сегодня актуальны. Не секрет, что и ныне, при всех наших поистине всемирно-исторических успехах в развитии социалистической культуры, иной раз приходится еще встречаться с внесоциальным, внеклассовым истолкованием характеров, абстрактным пониманием «добра» и «зла», с пережитками народнической идеи о «власти земли»; в последнем случае крестьянство противопоставляется другим социальным группам социалистического общества и рассматривается безотносительно к условиям жизни. Приходится встречаться и с тенденцией дегероизации великих событий в жизни нашего народа, с огрублением, упрощением духовного мира советского человека, воспроизведением его по образцам патриархальной старины. Все это результат поверхностного подхода к серьезным проблемам, следствие теоретической и идейно-художественной слабости в объяснении явлений жизни. Между тем как раз эти слабости нередко подхватываются и прославляются в некоторых рецензиях, статьях и монографиях, авторы которых утрачивают объективные критерии в истолковании произведений литературы и искусства.

Только марксистско-ленинская эстетика дает научные, объективно верные критерии, обеспечивая надежность и глубину исследования и объяснения художественной культуры. Там, где нет твердых марксистско-ленинских принципов, налицо блуждания теоретической мысли, шараханье из крайности в крайность. То умаление общего, социального за счет индивидуального, то — индивидуального за счет общего. То конструирование умозрительного «идеального героя», то идеа-

лизация и выдвижение на первый план «негероев», ущербных, размагниченных характеров. То отдается дань вульгарному социологизму либо формализму.

Умаление или забвение объективных критериев в эстетике, теории литературы и художественной критике связано с зыбкостью идейных убеждений, отступлениями от принципа коммунистической партийности.

Вывод один: всюду, в том числе и в сфере духовной культуры, необходимо руководствоваться принципом коммунистической партийности, своевременно преодолевать нездоровые явления, какими бы малыми, незначительными они ни представлялись, не давая этим явлениям разрастись, укрепиться.

В. И. Ленин говорил: «...мы — коммунисты. Мы не должны стоять, сложа руки, и давать хаосу развиваться, куда хочешь. Мы должны вполне планомерно руководить этим процессом и формировать его результаты»<sup>1</sup>. Именно исходя из этого в постановлении апрельского (1968 г.) Пленума ЦК КПСС записано, что долг всех партийных организаций состоит в том, чтобы вести наступательную борьбу против буржуазной идеологии, активно выступать против попыток протаскивания в отдельных произведениях литературы, искусства и других произведениях взглядов, чуждых социалистической идеологии советского общества.

Ленин был непримирим к тем, кто пытался отдалить искусство от партийного руководства, к тем, кто потворствовал этим попыткам или мирился с ними. Когда руководители Пролеткульта взяли курс на превращение его в автономное, независимое от партии и государства дело, Ленин дал им решительную отповедь. В ленинском проекте резолюции для Всероссийского съезда Пролеткульта сказано, что съезд «самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации...»<sup>2</sup>. И этот вывод вполне понятен. Политика Коммунистической партии, основанная на марксистской науке, правильно отражает потребно-

---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1969, стр. 663.

<sup>2</sup> Там же, стр. 455.

сти общественного развития и имеет дело с миллионами. Поэтому коммунистическая партийность — живая душа социалистического искусства, идейная база и могучий стимул его процветания. Коммунистическая идейность, становясь внутренним убеждением талантливого художника, помогает создавать произведения страстные, духовно богатые, истинно великие.

Современную буржуазную эстетику захлестнула волна субъективизма и безысходного релятивизма. Добро, красота, истина — все стало в ее представлении неуловимым, непостижимым, как и сама жизнь, которую многие представители буржуазной философии и эстетики объявили непознаваемой, иррациональной. Эту новую стратегию реакционной буржуазии В. И. Ленин не только разгадал в самой ее завязи, но и объяснил, почему империалистическая буржуазия возводит всеобщий скепсис, отрицание объективной истины в символ веры своей идеологии, теории, эстетики.

Марксистско-ленинская эстетика не приемлет ни догматизма, ни субъективизма, ни абсолютного релятивизма. В жизни, в практике черпает она силу для неодолимого движения вперед, для непрерывного творческого развития.

Архимед в древности говорил: «Дайте мне точку опоры, и я переверну мир!» У нас есть такая точка опоры. Это принципы всесильного, всепобеждающего марксистско-ленинского учения, которое является могучим орудием познания и революционного преобразования действительности, великим знаменем борьбы за торжество коммунизма во всем мире. Марксистско-ленинское учение непобедимо, ибо оно верно.

## **СТРОИТЕЛЬСТВО КОММУНИЗМА И ЗАДАЧИ ЭСТЕТИКИ**

**С** принятием Программы КПСС, в которой дан четкий ответ на важнейшие вопросы современности, будь то экономические, политические или культурно-эстетические проблемы, работники эстетического фронта имеют и теорию, и ясную перспективу действий, отвечающую задачам развернутого строительства коммунизма в нашей стране.

После ликвидации последствий культа личности у нас нет никаких объективных причин, которые мешали бы творческому развитию эстетической мысли, ее проникновению во все сферы общественной жизни, в быт. Теперь все зависит от нас, от нашего умения, от наших способностей. Тем более что творческая активность советских людей растет, неуклонно повышается их идейно-эстетический уровень, создавая благоприятную почву для работы по эстетическому воспитанию трудящихся и выдвигая перед эстетикой новые грандиозные задачи, которые вполне разрешимы в современных условиях.

Работа советских эстетиков значительно облегчается и тем, что в наше время искусство социалистического реализма, идейную основу которого составляет



марксистско-ленинское мировоззрение, стало мировым явлением. Это вливает бодрость в сердца тех, кто борется под его знаменем, укрепляет позиции всех демократических сил, всех художников, отстаивающих дело мира и прогресса.

Мировая социалистическая система наглядно показывает народам, что представляет собой эстетическая, в том числе художественная, культура, освобожденная от власти капитала, культура, которая создается для народа и служит народу.

История учит, что рабочий класс — единственный класс, который не стремится увековечить свое классовое господство, единственный класс, сплывающий вокруг себя всех трудящихся не ради каких-либо временных задач, а для того, чтобы построить коммунизм, навсегда покончить с классовым делением общества, создать общенародную, общечеловеческую, художественную культуру этого бесклассового общества.

Конечно, было бы наивностью полагать, что весь рабочий класс — и тем более весь народ — сразу же после победы социалистической революции оказывается полностью созревшим для этой исторической миссии. Коммунисты всегда отдавали себе полный отчет в том, что новую, социалистическую культуру придется создавать не в оранжерейных условиях и не с людьми, возвращенными в теплицах. «Мы хотим, — говорил В. И. Ленин, — построить социализм из тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены, но зато им и закалены к борьбе»<sup>1</sup>.

Это грандиознейшее по своим задачам и размаху дело — настоящая культурная революция, которая является составной частью социалистического переворота и которая предполагает *целую историческую полосу* напряженной и целеустремленной созидательной работы всей партии, всего народа.

Следует заметить, что в литературе по философии и эстетике у нас долгое время бытовало одностороннее толкование культурной революции. Содержание этого понятия сводилось, по сути дела, к ликвидации неграмотности и созданию народной интеллигенции. Спору нет, культурная революция предполагает обязательное

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 54.

решение и этих важных задач, которые, кстати сказать, с особой остротой стояли в нашей стране, в прошлом сравнительно отсталой в экономическом отношении и почти сплошь неграмотной. Но ликвидацией неграмотности и созданием интеллигенции из рабочих и крестьян культурная революция не ограничивается. Взятая во всем своем объеме, она представляет собой *глубочайший социальный переворот*, имеющий целью создание всех необходимых идеологических и культурных условий для упрочения социализма и победы коммунизма. Именно в процессе культурной революции формируются и основы эстетической культуры коммунизма, которая «воплотит в себе все многообразие и богатство духовной жизни общества, высокую идейность и гуманизм нового мира»<sup>1</sup>.

Эстетическая культура коммунизма предполагает всесторонне и гармонически развитых людей, обладающих высоким художественным сознанием. Однако эстетическая культура — это не только знания, это и умение практически применять их с пользой для общества: в труде, в отношениях между людьми и т. д., это художественные способности, богатая эмоциональная восприимчивость и высокий художественный вкус, которые реализуются в создании ценностей материальной и духовной культуры.

Эстетические способности, художественные взгляды и вкусы людей развиваются в процессе труда, познания ими объективного мира и овладения материальной и духовной культурой.

В связи с этим приходится с огорчением отметить, что наши ученые, работающие в области эстетики, сплошь и рядом подходят к пониманию задач эстетической науки узко и тем самым вольно или невольно ограничивают сферу ее воздействия на жизнь советского общества. Это еще раз говорит о том, что в понимании предмета, роли и применения марксистско-ленинской эстетики в период развернутого строительства коммунизма, на завершающем этапе культурной революции должна быть полная ясность и определенность.

Необходимо со всей силой подчеркнуть, что в совре-

---

<sup>1</sup> «Материалы XXII съезда КПСС». М., Госполитиздат, 1961, стр. 419.

менных условиях эстетика может и должна смело вторгаться во все сферы общественной жизни, в том числе и в материальное производство, научно-техническое творчество и быт.

Это обусловлено прежде всего тем, что в нашей стране *вся общественная практика*, вырастающая на основе социалистических производственных отношений, формирует социалистическое художественное сознание народа и развивает его эстетическое чувство.

Это обусловлено, кроме того, *возрастающей ролью идейно-эстетического воспитания масс* в период развернутого строительства коммунизма, а также *объективными закономерностями познавательного процесса*.

Дело в том, что в наше время усиливающаяся интеграция знаний углубляет их специализацию, а процесс дифференциации наук, вызванный ускоренным развитием познания, идет так, что дифференциация «работает» на интеграцию, способствуя все большему их взаимопроникновению. В результате каждая из наук, в том числе и эстетика, не только обогащается, но и расширяет сферу своего влияния.

## **ПРОИЗВОДСТВО, НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭСТЕТИКА**

Общественная практика социалистического общества, строящего коммунизм, подсказывает нам более широкий, чем раньше, подход к пониманию задач эстетической науки.

Нельзя не видеть, что заметно расширяется ее предмет и обогащаются, дифференцируются ее отрасли и разделы.

В прошлом эстетическая наука занималась почти исключительно исследованием проблем художественного творчества, искусством; порой даже считалось, что никакие другие виды деятельности не имеют и не могут иметь полноценного эстетического значения.

В нашем обществе эстетика может и должна рассматривать проблему прекрасного, исследуя наряду с искусством все виды общественно полезного труда советских людей. И понятно, почему. В условиях социализма, особенно в период перерастания социализма в коммунизм, коренным образом меняется характер

производительного труда. У нас в стране труд во всех сферах является свободным и становится все более творческим.

Между тем — и об этом надо сказать прямо — наши эстетики еще слабо изучают такие проблемы, как труд и эстетическое воспитание, эстетическое развитие личности в процессе труда. Более того — находятся даже теоретики, которые третируют подобные темы или, во всяком случае, относятся к ним скептически.

Возьмем статьи и монографии по вопросам эстетики. В одной из них указывается, что «эстетику надо трактовать как философию искусства», в другой говорится, что эстетика есть «результат применения общих философских воззрений к вопросам искусства и литературы». Это весьма распространенные, ходячие суждения, под которые нередко подводится даже соответствующая «теоретическая база». Так, чуть ли не общим местом в работах по эстетике стало положение о двух типах эстетического отношения человека к действительности: высшем — в искусстве, низшем — в сфере материального производства. Подобные суждения пустили в нашей эстетической литературе столь глубокие корни, что даже проникли в учебник<sup>1</sup>.

Однако эти суждения односторонни. Они мешают эстетической науке сблизиться с действительностью, с областью материального производства, правильно понять во всей полноте и сложности эстетические отношения человека к действительности.

Конечно, нельзя отождествлять ценности материальной и духовной культуры, их воздействие на общество, нельзя отождествлять труд в сфере материального производства и художественную деятельность в области живописи, литературы, музыки. Но столь же очевидно и другое: во всякой деятельности человека и во всех мастерски сделанных предметах, независимо от их назначения, имеются те или иные эстетические достоинства. И суть вопроса не в том, где больше и где меньше проявляется красота, а в том, как создать условия для наиболее полного ее проявления, будь то сфера материального производства или любая другая сфера.

---

<sup>1</sup> См. «Основы марксистско-ленинской эстетики». М., Госполитиздат, 1960, стр. 25—26, 436 и др.

Оперируя понятиями «высшая» и «низшая» формы эстетического освоения действительности, многие наши теоретики как раз эту главную сторону дела забывают.

Что же касается «эстетической дифференциации», о которой так много пишут в последнее время, то она, как известно, есть и в области искусства. И делать из этого вывод, что труду в сфере материального производства объективно присуща некая эстетическая неполноценность, по меньшей мере, опрометчиво. Надо освободиться от «созерцательности» в анализе прекрасного, надо видеть и изучать не только то, как человек воспринимает и познает объективно прекрасное, но и то, как он творит прекрасное, создавая ценности материальной и духовной культуры.

В наше время более чем когда-либо эстетика призвана оказывать активное воздействие на преобразование жизни и человека. В период развернутого строительства коммунизма, как указывает Программа нашей партии, художественное начало должно еще более одухотворить труд, украсить быт и облагородить человека.

В этих целях для решения многих проблем советским эстетикам необходимо кооперироваться с представителями других наук, выйти за пределы искусствоведческих и литературоведческих вопросов, углубиться в гущу всей нашей советской действительности. Только при этом условии они смогут поднять на более высокий уровень и теорию искусства, раскрыть его возросшую роль в общественной жизни и научно объяснить, почему при социализме и коммунизме эстетический характер приобретают не только результаты производительного труда, но и его творческий процесс.

Без содружества с философами и экономистами эстетики вряд ли смогут глубоко и всесторонне изучить, например, вопрос об эстетическом характере производительного труда и научно-технического творчества в зависимости от тех изменений, которые происходят в структуре общественно необходимого и свободного времени в период развернутого строительства коммунизма. Ведь именно сокращение рабочего времени на базе роста производительности труда, как известно, является важнейшим условием завоевания «истинного

царства свободы» для всего народа. Мало этого. Надо внимательно изучать также эстетические проблемы научно-технического творчества производителей материальных благ в связи с изменением всей структуры производства на путях к коммунизму, внедрением самой передовой, новейшей техники в народное хозяйство и, что особенно важно, в связи с постепенным стиранием существенных различий между умственным и физическим трудом.

Творческое содружество эстетиков с учеными других отраслей научных знаний крайне важно и взаимно полезно. Именно на стыках наук в наши дни нередко делаются величайшие открытия, поражающие своей грандиозностью. И советский эстетик должен быть в курсе этих научных открытий, *смело идти навстречу достижениям смежных наук*, а не отгораживаться от них.

Успехи естественных, технических и общественных наук ведут к расширению эстетической проблематики за счет решения таких, например, вопросов, которые являются пограничными между эстетикой, с одной стороны, и теорией информации, физиологией, психологией восприятия и творчества, этикой, педагогикой — с другой. Отсюда и взаимопроникновение их способов, приемов исследования. Это явление положительное. Надо только помнить, что эстетика в ряду этих и других наук имеет свой специфический предмет и свои специфические задачи.

Возьмите психологию. Эта наука в состоянии оказать большую помощь эстетике в изучении художественных способностей, творческого процесса, эстетического восприятия и т. д. Но, конечно, было бы неправильно растворять эстетику в психологии или физиологии. Разве можно такую сложную человеческую деятельность, как художественное творчество, правильно понять, сведя ее, скажем, к условным рефлексам? Конечно, нельзя. Исследования в этой области, надо полагать, весьма полезны для естествознания, в частности для изучения условных рефлексов, но объяснить художественное мышление, творчество только с позиции физиологии невозможно. Мало того. Механическое распространение данных физиологии на эстетику принесет не пользу, а вред.

Известно также, что эстетике сейчас пришла на помощь и такая «отвлеченная» наука, как математика. Очень интересные результаты получены, например, академиком А. Н. Колмогоровым и его учениками в ходе математического анализа количественных соотношений в области стихосложения — метрического анализа литературных произведений. Применение точных наук, вычислительных машин, этих могучих инструментов быстрой обработки больших объемов фактического материала, позволит эстетикам в ряде случаев увеличить эффективность своей работы, сократив время на подбор и систематизацию фактических данных. Однако было бы наивностью стремиться выразить все богатство эстетических категорий в математических формулах.

Между тем некоторые наши эстетики, жонглируя кибернетическими терминами «информация», «информационная растянутасть» и, видимо, слабо представляя себе их настоящий смысл, дошли до того, что готовы всю эстетику перекраивать на кибернетический лад. А что получается в результате? Такая сложная проблема, как традиции и новаторство в искусстве, сводится ими, как они сами пишут, к «спорам между сторонниками информационного шума и информационной растянутасти». И выходит, что тот, кто захотел «поверить алгеброй гармонию», оказался явно не в ладу с алгеброй, да и гармонию не очень-то чувствует. Разве можно так легкомысленно относиться к сложным и важным проблемам?

Не подлежит сомнению, что лингвистика и литературоведение тесно связаны при изучении стилистических средств, употребляемых писателями, ритмических элементов стиля и т. д.; поэтому семиотика в процессе изучения литературных произведений имеет свою сферу применения. Но и в этом случае не следует забывать, что все языковые средства, лексические и грамматические формы приобретают свое идейно-художественное значение в процессе отражения художником действительности. И, следовательно, принципы их использования писателем неразрывно связаны с его мировоззрением, индивидуальными особенностями таланта и т. п. Забыть это — значит сползти на формалистические позиции или на позиции Кроче, который в своей работе

«Эстетика как наука о выражении» ставил знак равенства между эстетикой и лингвистикой.

Впрочем, нельзя пройти и мимо «семиотического новаторства» в этой области. И у нас авторы некоторых работ по семиотике утверждают, будто сущность художественных произведений можно вполне постичь, предав забвению... идеологию, принципы классовости, народности искусства и т. п. По их мнению, нет необходимости делать различие между «целенаправленным» и «интуитивным» творчеством, «тенденциозной» и «медитативной» литературой. Они не советуют «связывать себя всем этим грузом непроверенных представлений»<sup>1</sup>.

Что же предлагают такого рода теоретики? Они считают, что произведения искусства представляют собой «текст, состоящий из символов, в которые каждый подставляет собственное содержание...». Они заявляют, что искусство в этом отношении «аналогично гаданию, религиозной проповеди и так далее»<sup>2</sup>. Иными словами, они предлагают превратить эстетику в хиромантию. Дальше, как говорится, ехать некуда! Оказывается, с точки зрения этих семиотиков, можно всерьез рассуждать об эстетической ценности «зауми»<sup>3</sup>. Это чистой воды формализм и субъективизм, карикатура на науку.

Есть у нас еще и такие эстетики, которые, противопоставляя познание процессу созидания художественных ценностей, пытаются отмахнуться от основного вопроса философии, от диалектического и исторического материализма. Они полагают, что методическими приемами можно заменить диалектико-материалистическую философию, научную методологию. Это — глубочайшее заблуждение, которое ведет к позитивизму и субъективизму, к отрицанию объективных критериев в эстетике, то есть в конечном счете к ликвидации эстетики как науки.

Эстетика, претендующая на свободу от философии, невозможна. Но и марксистско-ленинская философия в свою очередь обогащается и развивается на основе

---

<sup>1</sup> «Симпозиум по структурному изучению знаковых систем». М., Изд-во АН СССР, 1962, стр. 138.

<sup>2</sup> Там же, стр. 125.

<sup>3</sup> Там же, стр. 127—128.



обобщения данных специальных наук. Философия, как наука о наиболее общих законах развития природы, общества и мышления, не может не принимать в расчет данных эстетики об объективно прекрасном в природе и обществе, о художественном мышлении и закономерностях его развития.

Каковы же выводы?

Вывод первый. Нам надо решительно бороться на всех участках эстетического фронта против всевозможных идеалистических спекуляций на успехах прогрессивно развивающейся науки: хорошо известно, что буржуазные эстетики не прочь сделать из новейших научных открытий идеалистические выводы и оправдать так называемое динамическое видение мира, то есть любой произвол в сфере эстетики, или так называемую «окультурную» литературу, «мистический и окультурный символизм».

Вывод второй. Науки, взаимодействуя и обогащая друг друга, не утрачивают своей специфики, обусловленной объективными законами. Однако ко многим проблемам эстетики надо подходить под новым углом зрения, учитывая современный опыт жизни и достижения наук.

Не секрет, что уже теперь происходят весьма существенные изменения в кадрах советских эстетиков. Наряду с ростом числа эстетиков, работающих, так сказать, в традиционном русле, то есть изучающих закономерности развития искусства, у нас все более крепнет отряд и тех эстетиков, которые работают над эстетическими проблемами, возникающими в сфере материального производства. Это как раз те люди, которые называют себя *эстетиками-производственниками*.

Можно без преувеличения сказать, что у нас уже заложены основы совершенно новой и весьма перспективной отрасли единой марксистско-ленинской эстетики, такой ее отрасли, которую, видимо, правильно было бы назвать эстетикой социалистического, коммунистического труда. Ведь красота машин и заводских цехов не самоцель, а средство сделать труд человека более производительным и радостным, полнее выявить его эстетические возможности.

Кто же составляет костяк этого нового пополнения, пришедшего в марксистско-ленинскую эстетику? В боль-

шинстве своем это инженеры, конструкторы, ученые, работающие в области естественных и технических наук. Среди них немало и деятелей прикладного искусства, художников. Как известно, в Москве создан Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, который призван объединять эти кадры и координировать их работу. На предприятиях все большее распространение получают художественно-конструкторские бюро, художественные группы, в задачу которых входит прежде всего разработка новых образцов промышленной продукции, обладающих высокими эстетическими качествами.

Нет необходимости доказывать, сколь важно это и для производства, и для эстетического развития масс, ибо каждый на собственном опыте знает, что и одежда, и утварь, и оформление общественных зданий, жилья — все это имеет самое непосредственное отношение к эстетическому развитию людей, их художественного вкуса и культуры чувств.

Отраден и тот факт, что философы и искусствоведы, изучающие общесоциологические вопросы, начинают серьезно работать и над проблемами коммунистического труда. А самое важное, самое главное заключается в том, что *эстетика труда все более входит в сознание миллионов передовых рабочих и всех других трудящихся нашей страны, которые смотрят на свой труд как на вдохновенное творчество. Именно широкое распространение эстетической культуры в массах, ее проникновение в практику, в быт — залог необычайно быстрого преобразования жизни по «законам красоты».*

Короче говоря, мы все имеем возможность воочию убедиться в том, что расширение сферы прекрасного в советской действительности ведет к ломке привычных, устоявшихся представлений о самих теоретиках художественного познания как «кабинетных ученых». Теперь объектом эстетического познания является у нас вся жизнь, вся действительность, а субъектом познания — всенародная аудитория активных строителей коммунизма. Вне активной общественной деятельности невозможно представить себе советского эстетика. Он там, где жизнь, борьба за коммунизм. Он там, где народ.

Никогда эстетика так называемых «изящных искусств», существующая не одну тысячу лет, не знала

таких возможностей для притока теоретических сил, как новая отрасль эстетической науки — эстетика труда, которая охватывает решающую сферу человеческой деятельности.

Нельзя обойти молчанием и такую особенность новой отрасли марксистско-ленинской эстетики, как ее теснейшая связь с жизнью. Здесь наиболее ярким теоретиком, видимо, будет тот, кто, анализируя «законы красоты», по которым создаются материальные предметы, одновременно явится создателем или участником создания этих предметов. Такое сочетание, как известно, отнюдь не часто встречается у эстетиков, работающих над проблемами литературы и искусства. Можно поэтому сказать, что эстетика труда начинает свою жизнь в условиях, когда теория, сближаясь с практикой, требует от эстетиков, работающих в этой области, глубокого знания производства и научно-технических проблем.

Все это, однако, не означает, что нам надо свертывать работу в области изучения искусства. Ни в коем случае! Роль искусства по мере продвижения нашего общества к коммунизму не уменьшается, а возрастает.

Марксистско-ленинская эстетика призвана научно осмысливать и раскрывать перед всем миром новаторскую природу социалистического реализма, пути и возможности его дальнейшего совершенствования. В связи с этим перед нею встают новые задачи.

Продолжая разоблачение различных буржуазных эстетических теорий и мнимой надклассовости, беспартийности художественного творчества, марксистско-ленинская эстетика должна уже теперь приступить к научному анализу закономерностей движения общества к общечеловеческой по содержанию и форме коммунистической культуре.

## **ОБЩЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ КОММУНИЗМА И ЕГО ВЫРАЖЕНИЕ В СОВЕТСКОМ ИСКУССТВЕ**

Наша высшая цель — коммунизм. Этот социальный идеал с исключительной ясностью и полнотой раскрыт в Программе КПСС. В ней сказано: «Коммунизм — это бесклассовый общественный строй с единой общенародной собственностью на средства производства, полным

социальным равенством всех членов общества, где вместе с всесторонним развитием людей вырастут и производительные силы на основе постоянно развивающейся науки и техники, все источники общественного богатства польются полным потоком и осуществится великий принцип «от каждого — по способностям, каждому — по потребностям»<sup>1</sup>.

Было время, когда понятие коммунистического идеала ассоциировалось в сознании людей с мечтой, обгоняющей естественный ход истории. Теперь коммунизм не только родное, но и близкое, не только возможное, но и действительное, творимое дело. Его элементы все полнее и яснее раскрываются у нас в процессе строительства новой жизни, когда практически решается задача создания материально-технической базы коммунизма, воспитания и подготовки всесторонне развитого человека.

*Что же представляет собой общественно-эстетический идеал коммунизма?*

Если отвечать на этот вопрос коротко, то можно, видимо, сказать, что это совокупность эстетических взглядов и представлений людей о том, какой должна быть жизнь согласно марксистско-ленинскому мировоззрению, что является с точки зрения коммунизма прекрасным, возвышенным.

Разумеется, понятие общественно-эстетического идеала, его содержание может и должно углубляться. Но одно несомненно: общественно-эстетический идеал коммунизма — это прежде всего тот критерий, которым руководствуется человек в познании и истолковании прекрасного в действительности, то есть в природе и обществе, в сфере художественного и научного, конструкторско-технического творчества, во всей трудовой деятельности людей, в их нравственном поведении и устремлении. Вряд ли возможно даже перечислить все те грани, которые составляют содержание эстетического идеала коммунизма, ибо он отражает всю действительность, а красота действительности в ее революционном развитии неисчерпаема.

---

<sup>1</sup> «Материалы XXII съезда КПСС». М., Госполитиздат, 1961, стр. 366.

Но это только одна сторона дела. Не следует забывать и того, что хотя общественно-эстетический идеал имеет своим источником всю действительность, порождается он определенными социальными отношениями и в силу этого характеризует прежде всего человека и его представление о совершенной жизни во всем ее чувственном богатстве и конкретности, вызывая чувства восхищения, светлой радости, счастья.

В прогрессивных эстетических теориях и передовом искусстве человек всегда был средоточием общественно-эстетического идеала. Но никогда еще он не был, как у нас, фокусом всех общественных устремлений — политических, экономических и культурных. Ведь коммунизм как раз и есть тот живой, настоящий, реальный гуманизм, при котором человек становится главным предметом забот всего общества.

К сожалению, у нас еще очень мало работ, раскрывающих социальную природу эстетического идеала коммунизма, его связь с практической деятельностью масс. Более того — нередко даже в интересных работах, посвященных этой теме, сущее и должное, будущее и настоящее противопоставляют одно другому.

В действительности наш общественно-эстетический идеал неразрывно сочетает в себе реальность и перспективу. Он раскрывает ведущие тенденции жизни в ее движении к коммунизму.

Да, общественно-эстетический идеал коммунизма помогает ясно осознать, какой должна быть жизнь и каким должен быть гармонически и всесторонне развитый человек будущего, коммунистического общества. Он концентрирует в себе высшие цели и устремления масс. Но это не только высшая цель и не только те требования, которые предъявляются к людям, исходя из этой высшей цели. Наш общественно-эстетический идеал есть вместе с тем и пафос, и духовно-эмоциональный мотив, и мера совершенного в настоящем, и тот критерий, который определяет деяния людей, борющихся за торжество коммунизма.

Следовательно, коммунистический эстетический идеал связывает эстетическое сознание масс и их общественную практику, направленную на создание самого совершенного строя на земле. Он находит свое выражение в деятельности народа, во всех формах социа-

листического общественного сознания и, конечно, в искусстве социалистического реализма.

Почему же именно в искусстве общественно-эстетический идеал коммунизма проявляется наиболее полно и всесторонне по сравнению с другими формами общественного сознания?

Это объясняется самой природой эстетического идеала и особенностями художественного творчества. Во-первых, именно искусство дает цельное отображение жизненных явлений во всей их конкретности. Во-вторых, оно по самой своей сущности призвано воспитывать людей, удовлетворять их эстетические потребности. В-третьих, искусство, создавая конкретно-чувственные образы, отражающие действительность в ее существенных связях и отношениях, воздействует на все стороны духовного мира человека. И, наконец, в-четвертых, показывая конкретно, наглядно, каким должен быть человек и каковы пути, ведущие к победе нового, коммунистического общества, оно не только отражает жизнь, но и оценивает ее. Настоящий художник смело смотрит вперед. Жизнеутверждающее мировосприятие — основа всей нашей жизни и всего нашего искусства.

Призывы отдельных эстетиков освободить искусство от психологии, от углубленного проникновения в духовный мир человека не имеют ничего общего ни с природой искусства, ни с требованиями времени<sup>1</sup>.

Наоборот, именно социалистическое общество особенно тонко реагирует на нравственную, духовную красоту и нетерпимо к безнравственности. И чем ближе подходим мы к коммунизму, тем все более возрастают требования общества к каждому человеку, тем отчетливее вырисовывается морально-психологический облик человека будущего; а значит, тем выше требования к искусству и эстетике, тем богаче и шире возможности для глубокого художественного познания и изображения нового человека, его духовного мира.

В чем нравственно-эстетическая сила лучших произведений советского искусства и литературы? В том, что они, правдиво отражая жизнь, пробуждают в людях

---

<sup>1</sup> См., например, книгу В. Турбина «Товарищ время и товарищ искусство», 1961, стр. 23, 24, 25.

благородные чувства и стремления и тем самым вдохновляют массы на борьбу за новые успехи в строительстве коммунистического общества, за утверждение общественно-эстетического идеала коммунизма.

Разумеется, ни один художник, сколь талантлив бы он ни был, не в состоянии охватить сразу, целиком, все стороны коммунистического общественно-эстетического идеала и потому, что сам этот идеал находится в развитии, и потому, что красота в реальной действительности чрезвычайно многообразна. А отсюда возникает возможность и необходимость отбора жизненных явлений, а также возможность разных аспектов в изображении событий, явлений и характеров.

Социалистический реализм открывает перед художником безграничные просторы для изображения в соответствии с особенностями его таланта славных дел и высоких чувств народа, революционных изменений, происходящих в жизни и в психологии, в сознании людей, для изображения цельного характера человека социалистического, коммунистического общества. Нашему эстетическому идеалу чуждо приукрашивание действительности, мы не нуждаемся в этом.

Героизм в социалистическом обществе является поистине массовым. Поэтому важнейшая задача советского искусства — изображение положительных характеров, воплощающих лучшие черты героев нашего времени, создание таких произведений, которые раскрывали бы идейные истоки их героизма.

Наше стремление к коммунизму свободно от маниловской мечтательности. Наша твердая уверенность в торжестве коммунизма основана на трезвом учете объективных возможностей, на глубоком знании практики и науки. Это пафос, рожденный самой жизнью, пониманием величия цели и реальных путей, которые к ней ведут. Это осознанная романтика людей, своими руками строящих коммунизм.

Правда, в некоторых дискуссиях, в частности в дискуссии вокруг «Поэмы о море» А. П. Довженко, иные литераторы с предубеждением говорили о романтике в советском искусстве, считая ее «украшательством». Они пытались даже отлучить А. П. Довженко от искусства социалистического реализма на том основании, что он... слишком романтичен. Но это по меньшей мере

странно. Романтическое воодушевление, увлеченность и возвышенное настроение, оптимизм поистине являются социальным чувством миллионов в период развернутого строительства коммунизма. Другое дело, что и романтика, которая в прошлом нередко связывалась с неопределенностью мечтаний, у нас представляет собой не просто психологическое состояние личности, а осознанное стремление к коммунизму, созидательную мысль и сознательное творчество масс.

Настоящие художники, раскрывая героическое в советской действительности, никогда не ищут путей облегченного показа жизни. Например, М. А. Шолохов и в «Тихом Доне», и в «Поднятой целине» с необычайной художественной силой обнажил трагические противоречия действительности и показал процесс утверждения нового в жестокой и героической борьбе с враждебными нам силами. Но о чем бы М. А. Шолохов ни писал, он полон веры в советского человека, в его духовную силу, красоту подвига во имя счастья людей. Вот почему его произведения всегда зовут вперед.

Ничего подобного нельзя сказать о произведениях, авторы которых искусственно нагромождают ужасы, допускают схематизм в обрисовке характеров, и тем более о тех литературных поделках, где за героев нашего времени выдаются фрондирующие юнцы и доморощенные скептики, погруженные в анализ «причудливых изгибов своей души», всякого рода нравственные калеки. При этом читателю внушается мысль, что, в сущности, нет плохих и хороших людей, в каждом человеке, дескать, сидят одновременно и «черт» и «ангел». Вспомните, например, рассказ В. Аксенова «На полпути к луне»<sup>1</sup>. Главный его герой Кирпиченко — циник, опустившийся человек. Однако писатель, насилюя логику, пытается всячески оправдать его в глазах читателей и с этой целью вводит в повествование надуманную историю. Кирпиченко влюбляется в стюардессу Таню; его чувство глубоко и чисто; в надежде встретиться с ней он летает на самолете марки «ТУ-114» на высоте девять тысяч метров из Москвы в Хабаровск и обратно. Словом, автор проводит такую мысль: в душе каждого человека есть светлое и темное, прекрас-

---

<sup>1</sup> «Новый мир», 1962, № 7.



ное и безобразное, а потому, мол, надо быть снисходительными к человеческим порокам.

Социалистический гуманизм и такая философия всепрощения несовместимы. Забота о человеке, уважение к нему не отрицают, а предполагают ответственность за свои поступки перед коллективом, в котором он живет и работает, перед всем советским народом.

Наше общество не мирится с «родимыми пятнами» прошлого: тунеядством, хамством, моральной нечистоплотностью и т. д., — а борется против них.

Вот почему мы не можем проявлять либерализм, безразличие к тем произведениям художественной литературы, в которых возносят безобразие и пытаются доказать, что труженики и тунеядцы — суть едины, к произведениям, в которых поэтизируются хлюпики, нравственные уроды.

Советское искусство, верное правде жизни, немыслимо вне познания героического в деянии масс, без утверждения героического, высоких душевных стремлений и оптимистической убежденности в торжестве нашего дела.

Конечно, идя вперед, мы никогда не отрываемся от земли. Мы знаем, что новое, коммунистическое утверждается не самотеком, а путем разрешения противоречий и преодоления трудностей, в острой борьбе с косностью, очковитирательством, дурными привычками, со всеми пережитками прошлого. И в этой очистительной работе, которую организуют Коммунистическая партия и Советское государство, призваны сыграть немалую роль и советские художники, особенно те из них, кто трудится в области сатиры и юмора. Их прямой долг — бичевать пережитки старого, собственнического мира, носителей равнодушия и косности, помогать вытравлять из нашей жизни все обветшалое и отжившее, разоблачать все, что мешает укреплению и развитию советского строя, утверждению общественно-эстетического идеала коммунизма.

А что это значит? Прежде всего то, что сатира — очень острое оружие критики и потому она должна бить метко, в цель. Изображая болезнь, она призвана помогать ее излечению. Это значит, что сатира должна быть целеустремленной, не сбиваться на сенсацион-

ность, крикливость, мещанское злопахательство, не унижать достоинство советских людей.

Конечно, беззубая сатира — не сатира. На то сатира и существует, чтобы доставлять неприятности тем, кого она бичует, критикует. Говорят, что сатирический киножурнал «Фитиль» приносит немало веселья одним и горечь другим. Ну и что же? Так и должно быть. Сатира подобна ежу, а брityх ежей в природе, как известно, не бывает. Трезвая и жизнеутверждающая критика недостатков, направленная на укрепление социалистического строя, — кровь и плоть советской сатиры, которая со всей страстностью вскрывает и разоблачает безобразия, каким бы внешним благообразием они ни прикрывались.

Советскому искусству не чужды ни гротеск, ни карикатура, ни романтическая форма обобщения жизненных явлений. В соответствии со склонностями своего таланта каждый художник вправе избрать любой жизненный материал, любую тему, любой жанр. Но что бы он ни изображал, он должен быть всегда и во всем верен жизненной правде, отражать действительность с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала.

Нет сомнения, что факты — плодоносная почва искусства. Однако от таланта и мировоззрения художника, от его связи с народом, от знания жизни зависит высота творческого полета. Общественно-эстетический идеал коммунизма как раз и является той социальной мерой, которая определяет истинную ценность произведений художника: он дает перспективу художественному творчеству, вносит в искусство страсть борьбы за ее реализацию, предостерегая художника и от украшения, и от смакования отрицательных явлений, от упадочничества.

Коммунистический эстетический идеал, правильно понятый и прочувствованный художником, воплощается в его творчестве естественно, по велению сердца и долга. Настоящий художник жадно изучает жизнь, ее явления и отражает их так, чтобы лучи жизни, собранные «объективом» его таланта, «жгли сердца людей», потрясали их верным изображением действительности и характеров, давали человеку идейно-эстетический «заряд» на долгие годы.

## О НОВАТОРСТВЕ ПОДЛИННОМ И МНИМОМ

Марксистско-ленинская теория искусства исходит из того, что художественная правда не есть нечто самодовлеющее, отрешенное от жизни; напротив, ее основой и сутью является правда жизни, а объективным социальным критерием — соответствие насущным потребностям развития народа. Но вот вопрос: как определить, что соответствует потребностям народа и что им противоречит? Судья здесь — всемирно-историческая практика человечества, в которую входит и вырастающая на основе материального производства практика художественного творчества, развития художественных способностей и удовлетворения эстетических потребностей масс. Она развивалась от эпохи к эпохе и ныне представлена искусством социалистического реализма — новой, высшей ступенью художественной культуры человечества, художественной культурой коммунистической общественно-экономической формации.

К. Маркс недаром говорил, что анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны. Это важное методологическое положение. Применительно к эстетике оно означает, что о достижениях предшествующих эпох в культурно-эстетическом развитии человечества надо судить с позиций высшей формы, в наше время — с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала и искусства социалистического реализма. Мы берем на идейно-художественное вооружение то, что способствует строительству коммунизма, и отвергаем то, что этому мешает.

Социалистический реализм, критически осваивая и творчески продолжая, обогащая накопленный эстетический опыт, — подлинно новаторское искусство по своей социально-эстетической природе, идейно-художественным задачам. Оно наиболее глубоко раскрывает историческое своеобразие нашей эпохи, революционные преобразования, происходящие в различных частях земного шара, героике созидательного труда масс, строящих новую, коммунистическую жизнь. Впрочем, все это хорошо известно. О новаторстве социалистического реализма, об идейно-творческих принципах присущего ему художественно-образного познания и истолкования дей-

ствительности написано немало фундаментальных работ. В данном случае мне хотелось бы только подчеркнуть, что социалистический реализм нельзя понять в статике; он находится в непрерывном развитии, причем процесс этот охватывает как его содержание, так и форму. И еще: хотя социалистический реализм выступает в многообразных художественных формах, в зависимости от жизненного материала, идейно-творческих задач, склонностей художника и т. д., художественная форма не может быть уделом субъективистского произвола, если жизнь изображается правдиво, исторически конкретно.

Этот вопрос заслуживает, видимо, специального рассмотрения. И потому, что он весьма сложен. И потому, что менее разработан, чем вопрос о новаторстве содержания искусства социалистического реализма. И, наконец, потому, что вокруг него особенно много всякого рода кривотолков.

Действительно: многообразие форм художественного выражения — результат и показатель познавательных, идейно-эстетических возможностей творческого метода. Но когда речь идет о многообразии художественных форм, чрезвычайно важно знать, каково содержание этого многообразия, какова направленность, идейно-эстетическая цель поисков и глубина постижения жизни, ее существенных сторон, тенденций в искусстве.

Сила социалистического реализма в том и состоит, что он открывает полный простор поискам новых творческих решений, отвечающих потребностям жизни, и не связан с каким-либо обязательным набором изобразительных средств, сложившихся в художественной практике. Он обеспечивает возможность широко их использовать и обогащать в соответствии с целями правдивого, исторически конкретного познания действительности.

Некоторые зарубежные теоретики искусства заявляют, будто обращение художника к условным формам, фантастическим образам не дает права говорить о принадлежности его произведений к искусству социалистического реализма. Где же здесь историческая конкретность? — спрашивают они. Но это по меньшей мере недоразумение: историческая конкретность в искусстве социалистического реализма не имеет ничего общего

с копанием в мелочах быта или приемами художественного изображения. Это вообще требование не построения, не формы, а художественного мышления в целом, в единстве содержания и формы. Что же касается формы, то законы гносеологии — метода — выступают здесь в многообразных проявлениях, тем более в разнообразных приемах и средствах изображения, которые сами по себе могут выражать любое содержание; свое художественное значение они приобретают в процессе познания писателем, живописцем, композитором действительности<sup>1</sup>.

Вот почему художников социалистического реализма нельзя отличать от модернистов, представителей различных антиреалистических течений лишь по тем или иным формальным «опознавательным знакам», — например, по тому, используют ли они гипербола, гротеск, символ. Необходимы идейно-художественный анализ произведения, творчества художника в целом, уяснение места и познавательного смысла этих средств, способов, приемов в идейно-художественной концепции произведения. Тогда, кстати, можно будет понять и то, почему данный художник не тяготеет или, наоборот, тяготеет к условности, какова суть и мера этой условности, каково ее познавательно-эстетическое значение в произведении. Иначе легко впасть в ошибку, ибо искусству по самой его природе присуща известная условность. Она уже в том, что отображаемое и отображение не одно и то же. И не потому только, что красиво нарисовать, допустим, яблоко — вовсе не значит иметь реальное яблоко. Дело еще и в том, что отражение предмета в сознании человека не может охватить сразу все его связи и отноше-

---

<sup>1</sup> «Законы красоты» выступают в искусстве прежде всего как законы гармонии, единства содержания и формы. Это значит: принципы познания и построения художественного произведения связаны внутренне, неразрывно. Но форма не тождественна содержанию, она имеет свою логику, относительную самостоятельность исторического развития. В произведении форма связана с методом через стиль. В силу этого художественная форма, возникшая на основе реализма, не может быть уделом субъективистского произвола, но она не может быть и данной заранее, «запрограммированной» в методе. Один и тот же предмет в искусстве отражается в разных стилях, в разнообразных формах.

ния. Оно в лучшем случае в состоянии дать приблизительно верное (адекватное, идеально точное) отображение. Кроме того, отражение это не пассивное, а творческое. И относится все это и к содержанию, и к форме искусства одновременно.

В. И. Ленин, говоря о сложности, диалектической противоречивости процесса познания человеком объективного мира, подчеркивал, что тут действительна, объективна и форма отражения. Она объективна уже в силу того, что представляет собой форму отражения предмета, объективного мира. Искусство всегда обобщение, познание, обнаружение и выявление существенных сторон действительности в форме художественных образов. Эти формы с древнейших времен имеют различную степень обобщения: одни раскрывают действительность, ее существенные отношения в непосредственно бытовой, эмпирической конкретности, другие — в такой предельно обобщенной форме, сквозь которую черты бытовой, эмпирической реальности просвечивают слабо. Однако и те, и эти формы в реалистическом искусстве сохраняют объективно верную связь между изображением и изображаемым, не обладают в этом смысле какими-либо абсолютными преимуществами друг перед другом.

Конечно, соотношение этих форм в процессе исторического развития искусства, а также в творчестве различных художников-реалистов не одинаково. Причину этого надо искать в многообразии аспектов отражения действительности, идейно-художественных задач, диктуемых жизнью, в особенностях таланта художников. Так, сатирик более, чем кто-либо другой, склонен к гротеску, карикатурному заострению тех или иных черт образа. Но заострение образа присуще не только сатире. В реалистическом искусстве во всяком художественном образе — на свой манер — происходит заострение, сгущение, подчеркивание элементов, сторон реальных (природных) форм, ибо искусство фиксирует не только то, что может быть схвачено в процессе непосредственного созерцания, но и то, что таится глубоко внутри. Оно отражает не только внешние, поверхностные, но и глубинные связи. Да и отражает их не механически. Отсюда заострение, сгущение, выделение в художественной картине тех или

иных сторон отображаемого предмета. В процессе исторической художественной практики, в результате многократного ее повторения как раз и возникают, закрепляются в искусстве такие способы художественного обобщения, как гротеск, гипербола, символ, которыми пользуются художники по сей день. И пользуются опять-таки творчески: в процессе художественного познания действительности эти способы не просто насыщаются новым содержанием; новое идейное содержание отливается в новые художественные формы. Тем самым приемы, средства, способы художественного изображения в истории искусства шлифуются, обогащаются, обнаруживают все новые и новые оттенки. Наконец, в самой природе художественно-образного мышления заложена способность уподоблять, сопоставлять, сравнивать явления. Это находит свое выражение, например, в метафоре. Но не только в метафоре, а и в картине жизни, которую рисует художественное произведение в целом.

Художественная правда в реалистическом искусстве может выступать и в фантастической форме. И отнюдь не в ущерб реализму, хотя со строгой меркой повседневной конкретности, «буквальности» подходить к пониманию этих образов невозможно. Однако при всем нарушении «естественных» форм художественная логика здесь подчинена логике объективной, развитию действительности. Кроме того, реалист отнюдь не выдает свои фантастические образы за действительность. Наоборот, грань между фантазией и действительностью, воображаемым и реальным тут сохраняется. Так, Клим Самгин в романе Горького не всегда отличает фантазию от реальности (вспомните его кошмарный сон — встречу с двойником), а писатель не только постоянно чувствует грань между фантазией и действительностью, но и четко разграничивает их, не оставляя сомнения в том, где он рисует картины объективной действительности, а где ее преломление в сознании Клим (это еще раз убеждает в том, что принципы познания и построения художественного произведения отождествлять нельзя). Вообще, читая, слушая, рассматривая реалистические художественные произведения, в которых есть фантастические сцены и образы, каждый понимает, что фантастика здесь лишь прием,

с помощью которого раскрываются реальные жизненные явления, в отличие от мифологии, где фантазия «опредмечивается» и выдается за действительность.

Это принципиально отличает метафору и метафоричность художественного мышления, скажем, от религиозного мифа. В первом случае уподобление явлений имеет под собой реальное основание, а во втором — фантастическое. И еще один существенный момент: то, что первоначально в лоне мифологии (в том числе и синкретической, народной мифологии, сочетавшей представления фантастические и реальные, элементы бессознательного художественного творчества) мыслилось как содержание, стало в дальнейшем формой, принципом построения художественного образа в искусстве. Именно поэтому реалистический художественный образ, как бы сложен он ни был, будет понят, пусть и не сразу. Другое дело символы, которые, говоря словами Ленина, вполне возможны и по отношению к мнимым предметам<sup>1</sup>. Этот символ в искусстве не только многозначен (это качество любого, в том числе и реалистического, символа), но и навсегда «зашифрован» для познающего субъекта. Вернее, автор может истолковать его в любом духе, а познающий субъект приписать ему все что угодно. Если в данном случае у познающего субъекта и возникнут какие-нибудь ассоциации, то произвольные. Тут не может быть общих, объективных основ в восприятии: сколько людей, столько и мнений, и каждый прав по-своему.

Иная картина в реалистическом искусстве, особенно социалистическом реализме. Здесь «субъективная активность», логика мышления автора уходит корнями в действительность, следует «логике вещей». Например, многие художники социалистического реализма широко используют в своих произведениях национальный фольклор, народную мифологию и тем самым опираются на народные представления о прекрасном, народную символику, народную ассоциативно-условную образность. Это реалистическая символика, реалистическая метафоричность. Она принципиально отличается от символизма как метода и стиливого направ-

---

<sup>1</sup> См. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 247.



ления, от «неомифологизма» современных модернистов. Тут, в искусстве социалистического реализма, нередко возвышаются до «вселенских обобщений», но в них всегда ощущается биение реальной жизни, отражены реальные общественные отношения.

Поэтому надо видеть условные формы, вырастающие на почве жизни, и формалистические абстракции, умертвляющие действительность. Еще Ленин предупреждал, что против символов вообще ничего иметь нельзя<sup>1</sup> и что «изображение никогда не может всецело сравняться с моделью»<sup>2</sup>. Но одно дело изображение, а другое — условный знак, символ, отрешенный от действительности. Если в первом случае перед нами отражение, художественное обобщение реальных форм, специфический способ построения образа, то во втором — насилие над реальными формами, их субъективистская деформация с точки зрения предвзятых идей сюрреалистского, фрейдистского и тому подобного толка. Если первые помогают художнику ярче выразить свои чувства, мысли, отражая предмет, то вторые уводят мысль от действительности и умертвляют творческую индивидуальность. Она перестает быть «зеркалом мира», ибо для художника главным становится не изображение действительности, а его представление о ней, да и то «реальное», что входит в представления художника, «деформируется», мистифицируется. И дело тут не в условности как таковой. Суть в том, что условность в декадентском искусстве базируется на *принципах иррациональности* художественного познания. Поэтому здесь и формы, в которых так или иначе просвечивает эмпирическая действительность, рассматриваются художником как некая оболочка, за которой скрываются некие могущественные иррациональные, надмирные силы, управляющие поступками людей. Недаром образы подобного рода сами их творцы называют «неомифологическими». Этим объясняется и тот факт, что декадентское искусство тяготеет к подобного рода условным формам, безжизненным символам, желая обойтись без «присутствия реальности». Здесь

---

<sup>1</sup> См. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 108.

<sup>2</sup> Там же, т. 18, стр. 248.

иррациональная условность возводится в познавательный принцип. И это часто не просто неумение автора, а заданность: субъективистская условность входит в намерения декадентов с их иррационалистическим мироощущением.

Нельзя сказать, что тут нет «сухой рассудочности», нарочитости, которая всегда коробит зрителя, читателя, слушателя при восприятии произведения. Она есть. И это тонко почувствовал и передал, например, Николай Асеев в стихотворении «Абстракция», подчеркнув «заданность» творений абстракционистов:

Деревья обнажены,  
цветы поувядали,  
безжизненной тишины  
полны осенние дали.  
Так в разницу зим и лет,  
лишенный дыхания листьев,  
выглядит скелет  
искусства абстракционистов.

Но абстракционизм — это не только «сухая рассудочность», недооценка или игнорирование эмоциональности в искусстве. В данном случае художник-декадент с помощью разума, «сухой рассудочности» пытается утвердить алогизм в искусстве. Субъективистски извращая жизненные соотношения явлений, насилюя здравый смысл, сюрреалисты, например, уповают на «сверхреальность», которая, по их словам, может быть познана лишь через каналы подсознания; в результате создаваемые ими образы означают разрыв с объективными принципами художественного обобщения, познавательными принципами правдивого отражения действительности. Не потому ли теоретики сюрреализма не жалуют понятие «творческий метод», что их больше устраивают причудливые фантасмагории, где художественная логика превращается в алогизм, а символы — в символизм, разрушающий объективную познавательную природу художественной образности в искусстве?

Если искусство социалистического реализма всесторонне и целеустремленно раскрывает объективные связи и отношения действительности, предвидит будущее на основе объективно верного познания ведущих тенденций, реальных потребностей общественной жизни, то приверженцы формализма, модернизма (анти-

реализма) делают ставку на причудливые видения воображения, утратившего заземление с жизнью. Они воспринимают окружающий мир как хаос, где отдельные события, явления существуют изолированно, не имеют объективных связей друг с другом. Поэтому логика в искусстве объявляется предрассудком. Точнее, диалектика жизни подменяется субъективизмом, нарочитым алогизмом как в познании, так и в художественном построении произведений, то есть хаос впечатлений остается непреодоленным. Более того. Он привносится в произведения и прокламируется даже как «символ веры» искусства. Все это, естественно, мешает тем художникам капиталистических стран, которые, находясь в лоне модернизма, искренне стремятся помочь людям в их жизни, в борьбе с социальным злом. Сочувствуя трудящимся, они, однако, в силу предвзятых «модернистских» установок приходят к выводу о слабости человека, проповедают культ «обособленного индивида», утверждают, что изменить существующее положение люди бессильны, и если они и поднимаются на борьбу, то, дескать, единственно ради того, чтобы отстоять свою независимость от... других людей. Возникает вопиющее противоречие между стремлением художника помочь людям и принципами формализма, модернизма, а тем самым и объективными результатами его творчества: гуманистические пожелания, если они есть, оборачиваются обеднением духовного облика личности, принижением и ее, и идеи коллективизма, героизма, оборачиваются истерической экзальтацией. Порой такой художник выражает тревогу людей и за людей в мире капитализма. Но у него нет познания сущности явлений, их объективных связей. Не знает он и путей преодоления «социальной дисгармонии». Отсюда алогичность творчества, «эстетический субъективизм», распад художественного образа как познавательной, идейно-эстетической формы отражения действительности.

В чем вред формализма, абстракционизма в искусстве?

Прежде всего, конечно, в том, что формализм искажает, иссушает, искривляет талант, а бездарность возводит в ранг «таланта» и даже «гениальности». Но это только часть дела. Самое же главное в том, что фор-

мализм, противопоставляя себя *всем* традициям и *народу*, восхищаясь своей «некоммуникабельностью», по сути своей имеет антиобщественный характер: он является проводником буржуазного индивидуализма в среду художников, а через них — в массы.

В современном буржуазном обществе всякие извращения в искусстве, отвечающие испорченным вкусам узкой группы богатых бездельников, вполне понятны. Но и там, в условиях буржуазного Запада, такого рода «художественная практика» находится в вопиющем противоречии с потребностями народа, общественной жизни.

Что же касается советского общества, то в нем нет и быть не может социальной базы для упадочнического искусства, воспевающего презрение к человеку и к жизни. Но отдельные проявления формализма и других нездоровых явлений возможны и у нас. В силу каких причин? В силу подражания — иной раз даже неосознанного — модным образцам буржуазного Запада, отсутствия мировоззренческой ясности в вопросах искусства, в силу односторонности, субъективизма мышления, отрыва от народа и т. д.

Было бы ошибкой смотреть на формалистические упражнения как на «невинные шалости», «детские забавы». Нет, подобная деятельность людей, претендующих на высокое звание художника, представляет собой забвение гуманистической миссии социалистической культуры, а порой даже попытку использовать демократизм нашего общества, с тем чтобы навязать нам антидемократические принципы, которые чужды всему духу социалистического строя; иначе говоря, это не «шалости», а по *объективной* сути своей, безотносительно к субъективным намерениям художника, — капитулянтство перед чуждой идеологией.

Разумеется, мы не за то, чтобы того или иного оступившегося талантливому художника отлучать от искусства. Наоборот, наша партия борется и будет бороться за каждый талант, его правильное развитие, поддерживая все подлинно значительное в искусстве. А это значит, что мы боролись и будем бороться за высокоидейное искусство и тем самым полное развитие каждого таланта, против всех и всяких нездоровых явлений, даже если они не получили широкого распростра-

нения. Ведь если с этими нездоровыми явлениями не вести борьбы, они могут разрастись и превратиться в опухоль, разъедающую живые ткани организма.

В. И. Ленин предупреждал, что мы должны не просто говорить о новом, а изучать, насколько коммунистично это новое, разбираться в том, что надо поддерживать, а что отвергать. Искусство не терпит штампа и застоя. Оно всегда находится в движении, в развитии. В нем постоянно возникает нечто новое. И потому совершенно очевидно: поиски в искусстве необходимы. Но суть дела в характере и направлении этих поисков.

История искусства неопровержимо свидетельствует, что истинное новаторство начинается там, где художник открывает *новые стороны в явлениях действительности, в жизни народа*, там, где он правдиво и ярко изображает существенные стороны и ведущие тенденции жизни.

Правда, некоторые полагают, что главное в новаторстве поиска — поиски новых изобразительных средств. Но так ли это? Никакие изобразительные приемы не в состоянии спасти даже талантливому художнику, если он в разладе с жизненной правдой.

Не следует забывать, что форма художественного произведения всегда возникает на базе определенного содержания; изобразительные средства и те приемы, которыми пользуется художник, приобретают художественное значение лишь в связи с содержанием.

Между тем нередко бывает так, что художественный прием кочует из произведения в произведение и в конечном счете превращается в штамп. Так, в пьесе Н. Вирты «Дали неоглядные», поставленной Театром имени Моссовета, Ведущий читает текст от автора. Этот прием здесь вполне оправдан, ибо он несет определенную идейно-художественную нагрузку. Но, став модным, он превратился в штамп, как и многие другие приемы: наплывы, беседы с умершими и т. п.

Новаторство вовсе не означает недооценки передовых традиций в искусстве. Наивно полагать, будто художники творят «как бог на душу положит». Ничего подобного! Новаторство невозможно без творческого усвоения предшествующего опыта. Даже псевдоноваторы — представители абстракционизма, формализма — всегда начинают с чего-то, хотя в итоге своих поисков приходят к ничему, их произведения отличаются духовной

нищетою содержания, свидетельствуют о распаде художественной формы.

Нынешние художники-формалисты воображают себя колумбами в современном искусстве; на самом же деле они эпигоны Малевича, Кандинского, Делоне. Их произведения означают разрыв с искусством, с естественными нормами человеческого восприятия.

Мы знаем, что реакционная буржуазия не прочь поднять на щит, выдать за новое, «ультрапередовое» самые уродливые порождения в искусстве, чтобы сделать их популярными. С необычайной легкостью ее идеологи объявляют новаторами и революционерами в искусстве всех, кто проповедует низменные инстинкты, бредовые кошмары и презрение, неуважение к народу.

Вот почему в искусстве, как и всюду, надо уметь отличать подлинное новаторство от псевдоноваторства и действительную революционность от реакционности, замаскированной «революционной» фразеологией.

Спрашивается: можно ли идти к коммунизму под знаменем абстрактного искусства? Все здравомыслящие люди в один голос скажут, что нам с абстракционизмом не по пути. И не только потому, что отсутствие художественного дарования не возместить никакими формалистическими ухищрениями. Все гораздо сложнее. Есть четкая грань, отделяющая формализм, абстракционизм от реализма. Формализм, абстракционизм — это глумление над нормальными эстетическими вкусами людей, отклонение от нормы.

К сожалению, у нас есть еще такие теоретики, которые всерьез полагают, что марксистская эстетика отвергает все и всякие нормы в оценке художественных явлений. Это заблуждение. Ведь не кто иной, как Маркс, говорил, например, о том, что античное искусство в лучших своих проявлениях сохраняет в известном смысле значение нормы и недостижимого образца.

Да, марксистско-ленинская эстетика отвергает все и всякие умозрительно конструируемые нормы. Она решительно отвергает *метафизику* и *догматизм*, показывая, что художественная практика в своем развитии обнаруживает определенную относительность эстетических взглядов, норм и суждений. Но, утверждая исторически конкретный характер этих взглядов и норм, марксистско-ленинская теория познания, как известно, ис-

ходит из того, что в относительном всегда есть нечто абсолютное; художественная практика в процессе своего развития, углубляя и расширяя наши знания о действительности, проверяя и уточняя их, убедительно свидетельствует о том, что в них соответствует абсолютной истине и что, наоборот, является болезненным наростом на живом древе могучего, всесильного человеческого познания, прогрессивно развивающейся художественной культуры человечества.

Эти продукты распада сейчас поднимает на щит реакционная буржуазия; у нее нет и не может быть идеалов, способных увлечь массы. Представители реакционной буржуазной эстетики, как и раньше, твердят, будто человеческое сознание не в состоянии дать правильную картину действительности, будто искусство по природе своей состоит из мифов, символов, абстрактных знаков, отрешенных от действительности. Ополчаясь на марксистско-ленинскую теорию отражения, на реализм в искусстве, идеологи реакционной буржуазии принижают человеческое сознание, открывают безграничный простор «неразумию», отказываются от прогрессивного наследия предшествующих эпох.

С «высоты» буржуазного индивидуализма многие современные философы, искусствоведы и литераторы Запада с пренебрежением взирают на так называемый «наивный реализм». Они с презрением относятся к свойственному всякому здоровому человеку убеждению, что наши ощущения и сознание в целом есть отражение внешнего мира, существующего независимо от нас.

В. И. Ленин подчеркивал, что этот «наивный реализм» является теоретически неразвитым, но в своей основе верным предвосхищением научного взгляда на мир. Это убеждение человечества, говорил он, сознательно кладется материализмом в основу его теории познания: и действительно, если обратиться к сфере эстетики, то и здесь нетрудно убедиться, сколь прав был В. И. Ленин. Здоровое эстетическое чувство не обманывает человека труда. Вся жизнь, вся практическая деятельность научила его видеть правду, понимать правду и уважать только правду. И хотя он не всегда может разобраться в тонкостях литературной технологии, легко отличить хорей от ямба, любая фальшь коробит его, и правду от лжи он отличает.

Разумеется, обыденное сознание, о котором говорил Энгельс, не застраховано от посторонних привнесений. Оно еще не дает анализа действительности в ее существенных связях и закономерностях. Но это лишь свидетельствует о том, что научное эстетическое сознание самоотечком не вырабатывается. И долг ученых, работающих в области марксистско-ленинской эстетики,— сделать все для того, чтобы сознание всех советских людей было на уровне научного, марксистско-ленинского мировоззрения, вести решительную борьбу с безвкусицей во всех ее формах и проявлениях, будь то формалистические выкрутасы в искусстве или мещанские представления о красивом в быту.

Следует напомнить, что в Программе КПСС четко определена главная линия развития советского искусства, которое должно быть неразрывно связано с жизнью народа, активно участвовать в строительстве коммунизма, а также место и значение художественной самодеятельности в эстетическом развитии масс, сочетание и взаимодействие самодеятельного и профессионального искусства в период развернутого строительства коммунизма. Советские эстетики призваны не только разрабатывать эти коренные вопросы теоретически, но и практически участвовать в их решении, в идейно-эстетическом воспитании масс, в формировании у советских людей высоких эстетических вкусов.

## **НАРОД И ИСКУССТВО**

Мы уже вступили в такой этап развития социалистической художественной культуры и эстетического воспитания народа, когда складываются и развиваются духовные и культурные предпосылки высшей фазы коммунизма, когда в художественное творчество вовлекаются широчайшие массы трудящихся.

Наиболее ярким свидетельством этого непосредственного приобщения народных масс к искусству является художественная самодеятельность.

В чем ее сила?

Народная художественная самодеятельность примечательна во многих отношениях.

Во-первых, тем, что человек, принимая в ней участие, не ограничивается восприятием художественных



произведений, он выступает одновременно и как творец художественных ценностей. *Непосредственное же участие в процессе художественного творчества* гораздо сильнее и скорее пробуждает в человеке художника, чем простое созерцание произведений искусства.

Во-вторых, художественная самодеятельность в нашей стране является одной из форм преодоления *существенных различий между умственным и физическим трудом*, могучим средством преодоления различий между социальными слоями советского общества не только в смысле восприятия произведений искусства, но и в смысле участия в их создании.

В-третьих, огромное общественное значение художественной самодеятельности состоит в том, что она, организуя культурный досуг большой массы людей, играет немалую роль в формировании у них средствами искусства *коммунистической идейности, чувства коллективизма, высокого сознания общественного долга*. Это станет особенно ясным, если учесть, что, откликаясь на конкретные события жизни родного города, совхоза, колхоза, фабрики, завода или учреждения, участники художественной самодеятельности оказывают исключительно сильное воспитательное воздействие на людей.

В-четвертых, в наших условиях художественная самодеятельность не только выявляет эстетические способности людей, но и развивает их всесторонне. Так, в драматических самодеятельных коллективах проводится большая нравственно-воспитательная работа. Под благотворным воздействием искусства здесь идет воспитание чувств, высокой культуры.

В-пятых, художественная самодеятельность, приобщая человека к искусству, не только способствует росту его общей культуры, но и помогает ему вырабатывать *творческое отношение к своей основной профессии, к своему труду, находить в нем радость и поэзию*.

Вот что пишет в заочный народный университет искусств Центрального Дома народного творчества имени Н. К. Крупской шахтер из Пермской области, участник Всесоюзной выставки картин самодеятельных художников А. Шлепа:

«В шахте я работаю шестнадцатый год. Но раньше, когда я не занимался изобразительным искусством, мне казалось, что нет ничего интересного в шахте. Благодаря

знаниям, полученным мною в университете искусств и из прочитанных книг, я понял, что и там, глубоко под землей, есть столько интересного, что не перечесть. Нужны только знания и упорный труд. И сейчас я несколько не жалею, что выбрал этот трудный и интересный путь. Чем больше всматриваюсь в жизнь горняков, тем больше нахожу интересного... Близкие мне люди, товарищи по работе, видевшие мои горные этюды и композиционные эскизы, не раз удивлялись, что *в шахте есть красота там, где они ее не замечают*.

Все это убедительно свидетельствует, что художественная самодеятельность в условиях постепенного перехода общества от социализма к коммунизму является *школой коммунистического воспитания масс*, их идейно-эстетического развития, могучим ферментом, ускоряющим формирование коммунистической культуры. И советские философы, искусствоведы, литераторы, художники, работающие в области марксистско-ленинской эстетики, не могут не учитывать в своей работе этих новых явлений, рождаемых жизнью. Наряду с исследованиями надо больше создавать популярных книг об искусстве и эстетическом воспитании; оценивая произведения искусства, необходимо чутко прислушиваться к голосу масс, уважать и ценить общественное мнение. Да и художественная самодеятельность требует к себе больше внимания со стороны наших эстетиков.

Следствием преждевременной профессионализации является творческое худосочие, окостенение самодеятельных коллективов. Такие коллективы постепенно отрываются от массового народного творчества, перестают пополняться за счет молодежи, в результате творческое вдохновение здесь иссякает, постепенно сходит на нет.

Преждевременная профессионализация как отдельных исполнителей, так и целых самодеятельных коллективов вредна и тем, что плодит людей, обманутых в своих надеждах. Она неизбежно привела бы к снижению общего уровня художественной культуры в стране, если бы достигла больших размеров.

Курс на всемерное развитие художественной самодеятельности, проводимый нашей партией, не означает умаления значения профессионального искусства. «Развитие и обогащение художественной сокровищницы об-

щества,— говорится в Программе КПСС,— достигается на основе сочетания массовой художественной самодеятельности и профессионального искусства»<sup>1</sup>.

Следовательно, речь идет, с одной стороны, об укреплении художественной самодеятельности опытными кадрами руководителей, о постоянном внимании к ней партийных и общественных организаций, о дальнейшем повышении ее мастерства, идейно-художественного уровня; а с другой — о необходимости повышать требовательность к профессиональным художественным коллективам, мастерам искусств. Нечего греха таить, аудитория читателей, слушателей и зрителей — активных и непосредственных участников коммунистического строительства — растет в культурном отношении быстрее, чем некоторые профессиональные художники. Есть еще у нас отдельные деятели искусств, которые, завоевав признание, дремлют, упоенные успехом, и не стремятся к совершенствованию своего мастерства.

Все искусство — и самодеятельное, и профессиональное — должно быть у нас близко массам, выражать их думы, чаяния и чувства, поднимать народ в идейно-эстетическом отношении и организовывать его на борьбу за победу коммунизма. Отрыв от созидательной деятельности масс, от жизни неизменно мстит за себя. В искусстве, как и всюду, остановиться — значит отстать.

Но вот вопрос: какова судьба профессионального искусства в период развернутого строительства коммунизма и в условиях высшей фазы коммунистической формации? Правильный ответ на него возможен лишь в свете решения другого вопроса: будет ли при коммунизме разделение труда между людьми?

В наши дни, когда коммунизм превратился из научной теории в живую практику миллионов, мы можем, исходя из опыта жизни, ответить и на этот вопрос.

С каждым днем становится все яснее, что коммунизм вовсе не исключает специализации, определенного разделения труда. Общественная практика строительства коммунизма показывает, что тот высокий уровень науки и культуры, техники и организации производства, который соответствует высшей фазе коммунизма,

---

<sup>1</sup> «Материалы XXII съезда КПСС». М., Госполитиздат, 1961, стр. 419.

требует глубоких специализированных знаний в каждой сфере общественной деятельности, в том числе и в искусстве.

В последнее время появились работы, авторы которых считают, что при коммунизме не будет никаких различий в уровне художественной самодеятельности и профессионального искусства<sup>1</sup>. Следовательно, не будет и профессионального искусства, ибо, по мнению этих авторов, каждый человек при наличии свободного времени в состоянии не только создать любой шедевр художественного творчества, но и стать «мастером на все руки».

Это по меньшей мере недоразумение, плод кабинетного, умозрительного подхода к столь важному вопросу.

На первый взгляд может показаться, что сторонники этой точки зрения ратуют за богатство форм проявления человеческих способностей. В действительности же они явно не считаются даже с тем, что не только задатки, но и склонности у различных людей не одинаковы.

Надо полагать, что человек и при коммунизме не расстанется со своей специальностью, если она его увлекает. А ведь каждый действительно великий художник — однолюб: на всю жизнь у него одна привязанность — искусство. Обратитесь к мемуарам выдающихся мастеров, и везде вы встретите признания, что вне служения любимому делу, вне художественного творчества, они не мыслят своей жизни. Вспомните И. Е. Репина. Он писал: «Искусство я люблю... больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, неизлечимо... Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы я ни восхищался, чем бы ни наслаждался... Оно, всегда и везде, в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях лучших, сокровеннейших»<sup>2</sup>. И сказано это не ради красного словца. Даже в старости, когда у Репина стала сохнуть правая рука, он не бросил любимого дела — начал учиться писать левой рукой. А когда от старческой слабости Репин

---

<sup>1</sup> См., например, статью: Л. П а ж и т н о в. Всестороннее развитие личности и искусства. «Вопросы эстетики», вып. IV — «Искусство и коммунистическое воспитание». М., «Искусство», 1960, стр. 54.

<sup>2</sup> И. Е. Р е п и н и В. В. С т а с о в. Переписка, т. III. М.—Л., «Искусство», 1950, стр. 36.

уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее, как камень, на шею на особых ремнях и работал с этим «камнем» с утра до ночи, отдавая искусству все свои силы, все богатство своей души<sup>1</sup>.

Но дело не только в субъективных желаниях художника, не только в том, что искусство так сильно увлекает художника, что требует его всего, без остатка.

Нельзя не считаться и с тем, что процесс познания (и научного, и художественного) беспределен, а возможности отдельного человека ограничены. Это особенно ясно видно на современной стадии общественного развития, когда наука и искусство имеют множество специфических сфер и видов. Ныне освоить весь богатейший опыт даже в относительно узких областях познания и практики — дело неимоверно трудное. Развитие науки и искусства идет таким образом, что процесс интеграции, совмещения различных отраслей знаний неизбежно приводит к дальнейшей дифференциации и, следовательно, к углублению специализации.

Не имеют ничего общего с действительностью утверждения о том, будто при коммунизме труд во всех его сферах настолько упростится, что сведется к несложным, механическим операциям. Возьмем труд в области материального производства. Как учит опыт СССР, одна из задач технического прогресса в условиях социализма и строительства коммунизма заключается в передаче машинам всех простейших, повторяющихся функций. В то же время создание автоматических линий, их наладка, устранение неисправностей потребуют от человека очень высоких, притом специализированных, знаний и умений. К тому же труд и в сфере материального производства будет основываться на исследовании все новых и новых закономерностей объективного мира, а это ведет не к упрощению, а к еще большему разветвлению производственной деятельности.

Еще очевиднее невозможность сведения труда художника к несложным, механическим операциям. Конечно, и труд, скажем, скульптора предполагает немалые физические усилия; со временем техника и здесь придет человеку на помощь; технические приспособле-

---

<sup>1</sup> См. К. Чуковский. Из воспоминаний. М., «Советский писатель», 1958, стр. 88.

ния будут совершенствоваться, труд скульптора станет легче. Но разве он сводится к одним лишь физическим усилиям? Разумеется, нет. Художественное творчество — это сложная духовная деятельность, требующая огромных физических и духовных усилий. Она всегда неразрывно связана с поисками нового, с открытием нового. Главное в ней — сам человек, уровень его знаний, способностей и умений, богатство его жизненного опыта и воображения, культура чувств. А развитие всего этого требует времени, задатков и серьезной специальной подготовки.

Машина никогда не сможет «ниспровергнуть» человека — ни в материальном, ни в духовном производстве. Резец скульптора, разумеется, можно усовершенствовать, но пользоваться им опять же будет человек в меру своих способностей, таланта, духовного развития, которое к тому же происходит в процессе труда и вне труда невозможно.

Важно, чтобы в человеке органически сочетались разнообразные умения, творческое отношение к делу, глубокое понимание своих задач, предусмотрительность и воля, богатая эмоциональность, яркое творческое воображение. Ремесленные навыки сами по себе ничего не решают, хотя в искусстве без них не обойтись. Овладеть этими навыками нетрудно, а вот стать художником, несущим людям красоту жизни, красоту мыслей и чувств, — задача необычайно сложная. В. А. Мичурина-Самойлова в своей книге «Шестьдесят лет в искусстве» пишет, обращаясь к артистической молодежи: «Учись всегда, ибо ни один великий актер не может сказать: «я совершенен» — и умирает учеником перед искусством»<sup>1</sup>.

Несомненно, что коммунизм обеспечит все условия для всестороннего развития и расцвета способностей человека. Он превратит всякий труд в наслаждение, в творческую радость. Но это вовсе не значит, что труд при коммунизме станет «игрой», «занятием от нечего делать». Искусство всегда будет важным общественным делом<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В. А. Мичурина-Самойлова. Шестьдесят лет в искусстве. Л.—М., «Искусство», 1946, стр. 120.

<sup>2</sup> Коммунизм положит конец старому разделению труда, при котором человек был прикован на всю жизнь к одной профессии. В связи с этим само понятие «профессиональный труд»

Есть все основания полагать, что широкий размах художественной самодеятельности не может служить и не послужит почвой для какого-либо умаления роли личности в искусстве, как, впрочем, и во всех других видах общественной практики. Более того — роль выдающихся личностей в художественной деятельности станет еще значительнее. И это еще раз говорит о том, сколь неправомерно противопоставлять индивидуальное творчество коллективному, личность — народу.

Не следует забывать, что настоящий художник — всегда сын своего народа. И нет сомнения, что вместе с эстетическим ростом масс должен осуществляться и идейно-художественный рост индивидуальностей. При коммунизме развернутся во всем своем блеске индивидуальные склонности и дарования. Это будет такое многообразие дарований, какого человечество предшествующих эпох не знало и знать не могло. И достигнуто это будет на основе расцвета коллективизма в общественной жизни.

Народ при полном коммунизме не будет знать никаких социально-классовых различий; поэтому и вся художественная культура не будет по своему содержанию классовой; она станет общенародной, общечеловеческой — и по содержанию, и по форме — культурой коммунистического общества.

Следует сказать, что ныне, в период развернутого строительства коммунизма, мы являемся свидетелями необычайно бурного и всестороннего расцвета социалистических художественных культур народов СССР, укрепления и развития интернациональной, общей для всех советских народов художественной культуры.

В условиях социалистического строя, особенно в период развернутого строительства коммунизма, наряду с национальными экономическими связями развиваются интернациональные — иначе говоря, межнациональные — связи и отношения.

приобретет на высшей фазе коммунизма совершенно другое содержание, чем теперь. Достаточно сказать, что профессии — специфические виды трудовой деятельности, требующие специальных знаний, определенной выучки и подготовки, — тогда утратят свой замкнутый характер, превратятся в сложный синтез знаний и умений *всесторонне* развитого человека; различия в роде занятий не будут отражаться на материальной обеспеченности людей.

Эти интернациональные отношения характеризуются исключительной силой, устойчивостью и жизнеспособностью, к тому же они ни в коей мере не мешают национальным экономическим связям, а, наоборот, способствуют их углублению. Социалистическое разделение труда в масштабах всей страны осуществляется с учетом национальных особенностей, а это значит, что экономические национальные связи развиваются у нас на основе интернациональной экономической общности.

Так при социализме гармонически сочетаются интернациональные и национальные интересы всех народов, всех социальных групп общества, не знающих классовых и национальных антагонизмов.

На базе этой экономической общности — интернациональной и национальной — складывается и развивается в СССР и соответствующая ей духовная общность, вырабатываются и укрепляются общие черты духовного облика, обусловленные новым типом общественных отношений, развивается общая для всех советских наций интернациональная — социалистическая, коммунистическая — художественная культура.

Этот процесс сближения национальных художественных культур народов СССР происходит на наших глазах. Он имеет глубокие корни в жизни. Он порожден общими закономерностями социального развития.

Дело в том, что, во-первых, социалистические производственные отношения являются в нашей стране общими для всех народов и определяют общность их коренных социальных интересов. Во-вторых, вся жизнь советского общества строится на базе социалистического демократизма, равенства народов и их дружеского сотрудничества во всех областях общественной жизни. В-третьих, Коммунистическая партия — руководящая и направляющая сила советского общества — обеспечивает всесторонний расцвет и планомерное развитие социалистической культуры народов СССР и непосредственно, и через широкую сеть государственных и общественных организаций.

За годы советской власти у нас выработаны разнообразные организационные формы, которые способствуют сближению и взаимообогащению национальных художественных культур. К их числу относятся совместная



работа художников республик над произведениями, смотры искусств народов СССР и т. д.

Могучим средством сближения национальных культур, особенно литератур, являются переводы произведений с одного языка на другой. Они помогают не только художникам, но и широким массам разных национальностей лучше узнать друг друга.

Исключительно большое значение имеют переводы произведений писателей различных республик на русский язык, благодаря которым их произведения становятся общесоюзным достоянием и способствуют идейно-эстетическому развитию всех наций и народностей.

Немалую роль в культурном сближении народов СССР играет школа (учащиеся национальных республик наряду со своим родным языком изучают и русский язык), а также пропаганда лучших произведений художественной литературы народов СССР по радио, телевидению, в кино и театрах, работа сети культурно-просветительных учреждений, которые знакомят широкие массы с достижениями культур народов СССР.

Все эти идеологические средства надо неустанно совершенствовать и развивать, с тем чтобы способствовать дальнейшему расцвету и сближению национальных культур народов Советского Союза, активному их сотрудничеству в общем деле строительства коммунистического общества.

Наша партия высоко держит знамя пролетарского интернационализма. Она вела и ведет решительную борьбу против национализма и всех других пережитков, против растленной буржуазной идеологии и культуры.

### **ОБ ИДЕОЛОГИЧЕСКОЙ БОРЬБЕ НА ЭСТЕТИЧЕСКОМ ФРОНТЕ**

Буржуазные идеологи любят рассуждать насчет непроницаемого занавеса, который, мол, отделяет советскую культуру от культуры народов капиталистических стран и не дает возможности познакомиться с советским искусством. Но кем поставлена эта преграда? Вот в чем вопрос.

Мы — сторонники всемерного обмена подлинными ценностями культуры. Все, чем богата духовная жизнь

советских людей, открыто любому взору. И если тем не менее выдающиеся произведения советских писателей, композиторов, живописцев еще мало известны в странах буржуазного Запада, то не наша в том вина. Буржуазные порядки мешают народам капиталистических стран обстоятельно познакомиться с советской художественной культурой. Если, скажем, в тех или других капиталистических государствах издают (иной раз даже большими тиражами) книги писателей нашей страны, то нередко это такие книги, по которым никак нельзя судить об идейно-эстетическом уровне советской литературы. И можно не сомневаться, что господам, делающим там погоду в литературе, это известно не хуже, чем нам. Тем не менее они упорно выдают ущербные произведения за лучшие творения художественной культуры Советского Союза.

Нетрудно понять, что движет этими господами. Во-первых, конечно, «самосохранительное» желание «навести тень» на всемирно-исторические достижения советской культуры, изобразить наше общество в черном свете. Во-вторых, лучшие творения нашей художественной культуры пугают этих джентльменов своей высокой идейно-эстетической ценностью: не в интересах реакционной буржуазии развивать сознание и художественные вкусы масс.

Другое дело в Советской стране. На наших книжных полках, на экранах, в театрах и выставочных залах можно увидеть как раз наиболее значительные произведения художников капиталистических стран. И если порой, скажем, на киноэкранах у нас демонстрируются низкопробные произведения буржуазного Запада, то только по недосмотру, которому нет оправдания. Строители коммунизма — наследники и преемники всех лучших ценностей, духовных богатств мира. Советское общество кровно заинтересовано в том, чтобы идейно-эстетический и общекультурный уровень народа рос, чтобы советские люди были в курсе всего самого лучшего, самого ценного, что есть в искусстве стран Запада и Востока.

Любопытный парадокс: по тем произведениям западного искусства, какие видит советский человек в своей стране, он может получить о нем приукрашенное представление, и, наоборот, читатели и зрители капи-

талистического мира сплошь и рядом знакомятся с нашим искусством по таким произведениям, которые находятся где-то в стороне от магистрального, стремительного, светлого потока советского художественного творчества. Вот почему в буржуазных странах — хотя это, конечно, не единственная причина — еще довольно широко бытует искаженное, уродливое представление о нашем искусстве, еще живет взлелеянное реакционной пропагандой предубеждение против социалистического реализма. Нечистые на руку дельцы, подвизающиеся в буржуазном искусствоведении, усердно приписывают социалистическому реализму все неудачное, серое, посредственное и в то же время исключают из его арсенала произведения выдающихся мастеров советской литературы, изобразительного искусства, кино.

Однако правда в конечном счете всегда сильнее лжи. Буржуазия не в состоянии закрыть наглухо двери для советского искусства. С каждым годом оно все шире пробивает себе дорогу в капиталистические страны, давая богатейший материал для сопоставления двух культур — упадочнической буржуазной культуры и расцветающей культуры социализма, двух идеологий — буржуазной и социалистической.

*Борьба двух идеологий — социалистической и буржуазной — в наше время приобрела небывалую остроту, ее дыхание пронизывает все сферы жизни общества, от нее не укроешься ни в каких «башнях из слоновой кости». Эта борьба не есть столкновение неких отвлеченных принципов. Она происходит в умах и сердцах людей, составляющих представление о двух мирах и на основании личных встреч, туристских поездок, и в результате знакомства с произведениями искусства, с трудами по экономике, философии, истории, эстетике и другим наукам.*

Кстати сказать, в современных условиях теории реакционной буржуазии уделяют особое внимание эстетике и искусству. И это не случайно. Идеологи буржуазии прекрасно знают, что проповедовать сейчас с открытым забралом идею вечности капитализма, который давно превратился в тормоз общественного развития, — дело безнадежное. Они ясно сознают и то, что выступать с откровенной защитой идеализма в наш

век — век великих научных открытий — становится все труднее. В сфере же эстетики легче спрятаться за ширму гносеологических тонкостей. К тому же трудно найти более действенное средство завоевания умов и сердец людей, чем искусство, которое непосредственно связано с эмоциональной сферой духовной жизни человека.

Отсюда явствует, что советские художники и другие работники эстетического фронта находятся сейчас на авансцене идеологической битвы двух миров. Они призваны нести правду о советском образе жизни и социалистической культуре далеко за пределы нашей страны, создавать произведения, достойные нашей великой эпохи, вести энергичную и упорную борьбу против всех видов и форм буржуазной идеологии, против реакционной буржуазной культуры.

Враждебная нам эстетика только на словах ратует за объективность познания и беспристрастность науки. В действительности же в острой и непримиримой схватке социалистических и буржуазных идей она нейтральной быть не может. И сейчас нам более, чем когда-либо, необходимо развернуть *решительное наступление на эстетическом фронте* против ложной мудрости буржуазных идеологов, против упадочнического буржуазного искусства.

Советскому искусству в этой очистительной миссии принадлежит поистине выдающаяся роль, ибо воевать против враждебного искусства надо прежде всего средствами искусства.

Советское искусство своим гуманизмом, правдой и идейно-эстетической глубиной привлекает на сторону мира, демократии и социализма все новые и новые массы людей в различных частях земного шара. И это понятно: показать великие революционные преобразования в общественной жизни, их связь с борением человеческих страстей, раскрыть думы, чувства, мысли и стремления народа лучше всего может искусство социалистического реализма.

Конечно, в искусстве всех времен и народов были и есть как талантливые, так и посредственные художники. Творческий метод предполагает талант; без таланта его потенциям раскрыться невозможно. Но факт остается фактом: искусство социалистического реализ-

ма имеет наибольшие возможности благодаря марксистско-ленинскому мировоззрению и последовательному историзму художественного исследования постичь сущность общественных явлений, их динамику в наш век. Именно метод социалистического реализма укрепляет силы критического реализма в капиталистических странах. *Искусство социалистического реализма не знает ни сектантской ограниченности, ни примиренческого безразличия.*

Многие буржуазные идеологи в области эстетики пытаются представить метод социалистического реализма как обочину, как стежку, проходящую в стороне от магистральной линии развития современного искусства. Нет, искусство социалистического реализма — это как раз и есть столбовая дорога мировой художественной культуры, ведущая и определяющая линия ее развития, ее прогресса.

В связи с этим следует со всей определенностью сказать о тех односторонних, односторонних взглядах, которые проявляются порой при объяснении сущности и возникновения искусства социалистического реализма.

У нас есть отдельные теоретики, которые вообще с трудом выговаривают слова «метод социалистического реализма». Более того — они не прочь заменить это понятие другим, — к примеру, таким, как «единый современный стиль в искусстве», определяя его по чисто формальным признакам: «экспрессия», «лаконизм», «динамизм» и т. д.

Нетрудно понять, что в данном случае под «современный стиль в искусстве» подводятся самые разнообразные художественные явления нашей эпохи, отождествляется социалистический и критический реализм, конкретно-исторический подход к искусству подменяется отвлеченными рассуждениями, художественное творчество рассматривается вне идеологической борьбы, безотносительно к классам.

А что означает попытка выдвинуть на первый план, говоря о стиле, те или иные формальные признаки, вроде «экспрессия», «лаконизм», «динамизм»? По сути дела, это не что иное, как попытка уничтожить водораздел между модернизмом и реализмом, догматизировать живой процесс художественного развития, не принимать во внимание социальные закономерности

искусства; это явный уклон в сторону формализма, отход от принципов коммунистической идейности, отказ от великих традиций реалистического искусства вообще, от боевых традиций социалистического искусства в особенности.

К сожалению, подобного рода взгляды проникли и в художественную практику, в частности в театр. Во имя ложно понятой оригинальности некоторые режиссеры вводят такие сценические приемы и решения, которые убивают атмосферу реальности, не дают актерам «обжиться», найти линию своего поведения на сцене; такая условность сковывает реалистическую манеру актерского исполнения.

Далее. Под флагом «единого современного стиля» иной раз пытаются навязать советскому искусству какую-либо одну манеру исполнения, объявить творческий опыт того или иного драматурга — допустим, Володина — последним и единственным словом современности, а все остальное — анахронизмом.

Но мы не за унификацию художественных форм, а за их многообразие, ибо многообразна сама жизнь, которая отражается в искусстве. К тому же не в духе нашего мировоззрения возводить в образец пьесы, в которых бытие советских людей ограничивается узкими рамками микромира, куда не долетают могучие голоса окружающей жизни, героических деяний советских людей.

Несколько слов о связи искусства социалистического реализма с предшествующим художественным опытом. Известно, что социалистическое искусство имеет славную историю. Уже в конце XIX и в начале XX века оно в полный голос заявило о себе. Но разве это дает основание ограничивать традиции, которые развивает социалистический реализм, искусством конца XIX и начала XX века? Ни в коей мере! Освоение передовых художественных традиций идет у нас широким фронтом: от древнейших форм народного творчества до классического наследия XIX и XX веков.

Весь богатейший опыт реализма, все достижения мировой художественной культуры советское искусство взяло на свое вооружение.

Однако есть еще такие деятели искусства, которые не хотят видеть в художественной практике разницы

между прогрессивным и отсталым, передовым и мертворожденным, революционным и реакционным. Они хватают все без разбора и даже готовы объявить «золотым ядром» нашей классики некоторые декадентские тенденции, которые имели место в искусстве в начале XX века.

Есть художники, которые, ратуя на словах за оригинальность, в действительности являются подражателями либо Сезанна, либо древнеегипетской пластики. Но эпигонство всегда остается эпигонством. И особенно пагубно оно тогда, когда художники, заимствуя композиционные приемы и изобразительные средства, вольно или невольно переносят в свое творчество и элементы идеологии, чуждой нашему обществу.

В последнее время некоторые кинорежиссеры увлекаются созданием фильмов по рецептам теории «живого потока», «дедраматизации», а кинокритики, не разобравшись, что к чему, спешат поднять на щит произведения подобного рода, хотя совершенно ясно, что вне художественного обобщения жизненных явлений подлинного искусства никогда не было, нет и быть не может. Зачем, скажем, нужно было расхваливать в журнале «Искусство кино» такой фильм, как «Високосный год»? Ведь это чрезвычайно слабое в идейно-художественном отношении произведение. Да иным оно и не могло быть, ибо теория «живого потока» уводит от глубокого познания жизни, она предлагает создавать бессюжетные фильмы, бездумно фиксировать отдельные жизненные явления, не пытаясь установить внутреннюю связь между ними и выразить свое отношение к изображаемым характерам и событиям.

Некоторые наши художники забывают, что «и песня и стих—это бомба и знамя». Они не учитывают того, что мирное сосуществование государств с различным социальным строем, экономическое соревнование между социалистическими и капиталистическими странами не означает возможности мирного сосуществования социалистической и буржуазной идеологий.

В результате на советскую сцену попадает большое количество не отвечающих высоким идейно-эстетическим требованиям зарубежных пьес. Так, пьеса М. Эмэ «Третья голова» буквально заполонила наши театры. Ее поставили в 20 театрах страны, причем в некоторых

она шла в 1962 году по сто и более раз. В то же время пьес о советском рабочем классе, а также пьес прогрессивных зарубежных драматургов, раскрывающих борьбу трудящихся против буржуазного строя, у нас ставится мало. Это серьезный просчет в репертуаре наших театров.

Надо не смешивать, а четко разграничивать и отличать мирное сосуществование государств с различным социальным строем от идейных компромиссов, от уступок в области идеологии. Это совершенно разные вещи: первое необходимо, а второе — мирное сосуществование в области идеологии — недопустимо. Не следует забывать, что борьба за мир — тот фокус, в котором сходятся интересы людей самых различных политических убеждений. Что же касается классовых интересов буржуазии и пролетариата, то они непримиримы.

## **ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ХУДОЖНИКА ПЕРЕД НАРОДОМ**

Наша партия свято хранит чистоту марксизма-ленинизма. Она не может примиренчески относиться к чуждой нам идеологии, к извращениям в искусстве. Везде и всюду, в том числе в искусстве и эстетике, она отстаивала и отстаивает интересы рабочего класса, коммунистическую идейность, которая не терпит анархического своеволия и мелкобуржуазной расхлябанности.

Разве допустимо, например, такое положение, когда некоторые студенты консерватории и молодые композиторы встают на путь бесплодного экспериментаторства, увлекаются формалистическими системами антимузыки буржуазного Запада? Тем самым они вольно или невольно отходят от идейных основ нашего советского музыкального искусства. Имеются и такие факты, когда некоторые студенты и молодые композиторы, создавая музыку, обращаются к пессимистическим, декадентским текстам, избегают современной тематики, стремятся к нарочитой усложненности музыкального языка. И на все это в консерваториях и в Союзе композиторов нередко смотрят сквозь пальцы, а порой даже подводят под это некую «теоретическую базу», заявляя, что это и есть проявление многообразия талантов.

В вопросе о природе творческой индивидуальности надо разобраться. Не подлежит сомнению, что единст-



во марксистско-ленинского мировоззрения советских художников не исключает, а, наоборот, предполагает бездну оттенков познания действительности, большой простор для личной инициативы, индивидуальных склонностей в выборе форм и жанров. В русле социалистического реализма плодотворно работают художники самых различных индивидуальных стилей и художественных особенностей. И нет ничего удивительного в том, что в последнее время у нас трудно найти такую статью по эстетике, где не шла бы речь о творческой индивидуальности художника. К сожалению, вопрос о природе творческой индивидуальности и свободе художественного творчества в этих статьях ставится зачастую вообще, абстрактно.

Но всякая ли творческая индивидуальность нужна советскому обществу, можно ли свободу проявления творческой индивидуальности мыслить по принципу «делай, что вздумается», не считаясь с мнением народным, потребностями общественной жизни?

Марксистско-ленинская эстетика давно ответила на эти вопросы. В. И. Ленин еще в статье «Партийная организация и партийная литература» обращал внимание на то, что свобода художественного творчества не имеет ничего общего с буржуазно-интеллигентским индивидуализмом. Литературное творчество, подчеркивал он, должно стать частью общепролетарского, общенародного дела. Он предвидел, что найдутся такие литераторы и теоретики, которые, нападая на принципы коммунистической партийности, начнут кричать: «Вы хотите подчинения коллективности такого тонкого, индивидуального дела, как литературное творчество! Вы хотите, чтобы рабочие по большинству голосов решали вопросы науки, философии, эстетики! Вы отрицаете абсолютную свободу абсолютно-индивидуального идейного творчества!»<sup>1</sup> В. И. Ленин не оставил камня на камне от всех этих «доводов», показав, что разглагольствования буржуазных индивидуалистов об абсолютной свободе — одно лицемерие, что «жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»<sup>2</sup>.

В. И. Ленин писал: «...мы, социалисты, разоблачаем

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 102.

<sup>2</sup> Там же, стр. 104.

это лицемерие, срываем фальшивые вывески,— не для того, чтобы получить неклассовую литературу и искусство (это будет возможно лишь в социалистическом внеклассовом обществе), а для того, чтобы лицемерно-свободной, а на деле связанной с буржуазией, литературе противопоставить действительно-свободную, открыто связанную с пролетариатом литературу», литературу, которая будет служить миллионам и десяткам миллионов трудящихся, составляющих «цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>1</sup>.

В результате полной и окончательной победы социализма в нашей стране сложилось могучее, действительно свободное, действительно народное, единое по своим социальным устремлениям искусство. Это — искусство социалистического реализма, для которого интересы партии и народа превыше всего. Советские художники имеют полную свободу творить для народа, служить ему верой и правдой по велению своего сердца.

Успехи советского искусства общепризнанны, а представители его снискали заслуженную славу и уважение во всех уголках земного шара. Но пережитки интеллигентского индивидуализма кое-где еще дают знать о себе в среде художественной интеллигенции. Порой раздаются призывы к абсолютной свободе художественного творчества, к «безграничной свободе самовыражения». Это голоса тех «анархистствующих интеллигентиков», которые хотели бы поставить себя над обществом, над народом и навязать обществу свое анархическое своеволие.

Но социализм, коммунизм не имеют ничего общего с анархическим своеволием. Свобода художественного творчества в условиях социализма и коммунизма не отменяет, а предполагает *возросшую ответственность* художника перед народом. А народу далеко не безразлично, что и как художник пишет, каким целям он служит. Нет, не в свободе от общества, а только в неразрывной связи с Коммунистической партией, жизнью народа, с его борьбой за коммунизм художник может обрести творческую силу. Талант не есть нечто парящее над обществом. Он формируется и воспитывается обществом, Коммунистической партией.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

Развитие всех сфер общественной жизни происходит у нас не стихийным, не анархическим путем, а планомерно направляется партией. И в этом залог всех наших побед, в том числе и в области искусства, ибо:

— в современных условиях искусство является могучим орудием и вместе с тем ареной острой политической и идеологической борьбы. А кто определяет политику, вырабатывает идеологию в нашей стране? Коммунистическая партия, это ее функция, ее задача;

— личный опыт любого художника, сколь бы талантлив он ни был, всегда ограничен. Он не в состоянии охватить все. К тому же личный опыт требует проверки общественной практикой, то есть практикой партии, народа;

— в процессе познания действительности художник социалистического реализма никогда не остается «нейтральным». Он отражает жизнь не бесстрастно, не просто как «объективную реальность», а с позиций марксистско-ленинского мировоззрения. Поэтому можно с полным основанием сказать, что коммунистическая партийность, марксистско-ленинское мировоззрение — живая душа нашего искусства;

— связи с жизнью даже самого талантливого художника не идут ни в какое сравнение с теми связями, которыми соединена с жизнью, со всем советским народом Коммунистическая партия. Поэтому естественно, что партия, будучи коллективным вождем народа, видит гораздо дальше и глубже, чем самый гениальный художник;

— ни одно развитое общество не может существовать без обязательных для всех его членов норм и правил жизни, тем более социалистическое общество, которому присуща высокая организованность.

Всемерное расширение, развитие общественных начал при социализме требует не ослабления, а усиления партийно-государственного руководства обществом. При этом нельзя противопоставлять общественные и государственные организации, упрощенно понимать передачу тех или иных функций государства общественным организациям в период развернутого строительства коммунизма. Самой могучей общественной организацией является у нас, как известно, Коммунистическая партия. Она объединяет в своих рядах передовых пред-

ставителей рабочего класса, всех трудящихся. Она неразрывно связана с массами и пользуется безграничным авторитетом у народа.

Вот почему именно Коммунистическая партия в состоянии обеспечить правильное руководство искусством, его развитие в интересах народа.

\* \* \*

На эстетическом участке идеологического фронта в последние годы наблюдается большое оживление: появились коллективные труды по эстетике — учебные пособия и монографии, разрабатывающие коренные вопросы теории социалистического реализма, книги о сущности реалистического метода, о специфике искусства и эстетическом воспитании, работы по так называемой производственной эстетике, по применению эстетики в различных сферах общественной жизни, труды по истории эстетики, литературы и искусства.

Теперь в результате коллективных усилий философов, литературоведов и искусствоведов многие вопросы эстетики стали гораздо яснее. Но в ней все еще есть немало «белых пятен», нерешенных или недостаточно выясненных вопросов. Кроме того, отчетливо обнаружилось и некоторые ошибочные тенденции — попытки под флагом ложно понятой специфики искусства отрицать его социальную природу, оторвать проблемы эстетики и искусства от общих закономерностей познания и художественного развития. Проявляется субъективизм в трактовке ряда важнейших вопросов эстетики. Имеются факты, когда под видом «нового» привносятся в теорию литературы и искусства, в эстетику чуждые нам взгляды.

Задача всех ученых и художников, работающих в области марксистско-ленинской эстетики, заключается в том, чтобы сосредоточить свои усилия на решении важнейших задач, поставленных Программой КПСС, смело развивать эстетическую мысль в неразрывной связи с потребностями жизни и искусства. Советские эстетики должны быть активными борцами за торжество коммунизма!

## ЭСТЕТИКА ТРУДА КАК НАУКА

**Д**олжен ли внешний вид прокатного стана радовать глаз? Имеет ли значение окраска токарного станка? Влияет ли на производительность труда рабочего «уютность» цеха? Имеют ли значение покроя и расцветка рабочей одежды?

Эти и другие подобные вопросы более не кажутся праздными. Давным-давно прошло время, когда считалось, что изба красна не углами, а лишь пирогами. В наши дни и углы нужны «красные», красивые. Красивым должно быть все, что окружает нас в процессе труда и в быту.

Эстетическое сознание, как известно, проявляет себя в любом виде преобразующей деятельности, в любом труде. Человек творит, говорил К. Маркс, также и по законам красоты. И если художественное начало пока выступает в материальном производстве в меньшей степени, чем в художественной деятельности (в литературе, живописи, музыке), то причина этого отнюдь не в изначальной эстетической неполноценности индустриального производительного труда или в его машинном характере.

Общеизвестно, что капиталистические отношения

ведут, с одной стороны, к эстетическому оскудению труда рабочего, а с другой — к концентрации художественного таланта в немногих индивидуальностях. В условиях буржуазного строя нравственно-эстетическое содержание человеческого труда обедняется, опустошается, и виной этому — частнособственнические отношения, эксплуатация человека человеком. В этом все дело.

Очевидно и другое: преодоление пропасти между трудом и красотой не могло произойти после победы социалистической революции сразу же, совершиться одним ударом. Нужен был огромный подъем экономики и культурного уровня народа. С осуществлением культурной революции, индустриализации, с бурным ростом науки, производительных сил в нашем обществе возникла не только возможность, но и необходимость неослабного внимания к эстетической стороне труда во всех областях народного хозяйства, материального производства и в быту.

Об этом убедительно говорит Программа КПСС, выражающая насущные потребности современной жизни, борьбы за построение коммунизма. И это понятно. Революционные перемены в жизни общества не только открыли необозримые горизонты для творческого труда человека, развития его дремлющих сил и способностей, но и необычайно расширили сферу художественного освоения человеком объективного мира.

Можно сказать, что красота как бы спустилась с облаков на землю. Раньше это была фея, которая посещала лишь немногих: главным образом тех, кто находился на вершине общественной лестницы феодального или буржуазного государства. Сегодня это неразлучный спутник всей нашей социалистической действительности, всех трудящихся нашей страны и других стран социалистического содружества.

## **ЧТО ИЗУЧАЕТ ЭСТЕТИКА ТРУДА**

На нынешнем этапе развития социалистического производства возникает много проблем, которые призвана изучать и такая важнейшая отрасль единой марксистско-ленинской эстетики, как эстетика труда.

Что же составляет предмет эстетики труда? Это прежде всего красота самого процесса труда, рассмат-

риваемого как источник эстетических эмоций, и, следовательно, отношения эстетического порядка, которые складываются между людьми на производстве, в процессе труда. Затем — эстетические достоинства орудий труда и производственной обстановки, сочетание целесообразности и красоты в продуктах человеческой деятельности, достигаемые разными способами, в том числе методом художественного конструирования промышленных изделий.

Но красоту машины и заводских цехов нельзя рассматривать как самоцель. Это лишь средство наиболее полного выявления и развития эстетических способностей людей в труде, повышения его производительности и наслаждения трудом. (Здесь эстетика переплетается с экономикой и этикой.) Вместе с тем красота машин и заводов, обстановки, в которой человек трудится и живет, — важное, могучее средство, способствующее развитию личности.

В самом деле: социологическая основа эстетики труда определяется прежде всего тем, что в процессе материального производства развивается, формируется высокая культура трудящихся — и непосредственно, и через конкретные результаты этого производства (станки, автомобили, бытовые предметы и др.).

Или взять психофизиологические, эргономические проблемы (правильно, по-марксистски понятые). Эстетика труда изучает и их со своих позиций, ее задача — осветить эстетическую сторону во взаимоотношениях человека и машины, человека и производственной среды, стараясь определить наилучшие условия раскрытия эстетической стороны производственного процесса. Организуя и повышая эстетическую культуру производства, эстетика труда обязана помогать росту его производительности, снимать излишнее напряжение, уменьшать утомляемость, тем самым предупреждать производственные травмы, содействовать отысканию наиболее эффективных ритмов и режимов в работе и т. д.

Каковы же цели эстетики труда? Цель одна: способствовать укреплению и развитию творческих принципов в труде, охране здоровья и духовно-эмоциональному обогащению личности.

Все это говорит, во-первых, о том, что наша эстетика труда, изучая проблему красоты применительно к про-

изводственным процессам и условиям трудовой деятельности, в центр внимания ставит субъект производства — трудящегося человека, его нужды, его здоровье и потребности.

Во-вторых, эстетика труда рассматривает человека не как пассивного потребителя кем-то созданных вещей и предметов, имеющих эстетическую ценность, а как активного деятеля, творящего по «законам красоты» и удовлетворяющего в труде свою жизненную потребность.

Без труда невозможно ни развитие общества, ни его существование. И эта великая созидательная сила труда состоит не только в том, что он приумножает общественные богатства, — труд формирует, развивает и самого человека, его способность понимать и создавать вещи также по «законам красоты».

Однако не всякий труд, а лишь труд, свободный от эксплуатации, становится фактором всестороннего и гармонического развития всех членов общества. В связи с этим важно заметить, что эстетика труда вырабатывает в наших условиях заинтересованное, творческое участие человека в общественно полезном труде на благо народа, развивает все стороны личности, в том числе и ее эстетическую культуру.

Конечно, само развитие эстетической культуры многодержательно, оно происходит под влиянием всей общественной практики. Но труд, будучи решающей сферой человеческой деятельности, составляет в этой цепи ведущее, главное звено. Вот почему проблема «труд и красота» приобретает в условиях строительства коммунистического общества исключительно важное значение. Именно развитие эстетических потенций, способностей человека служит тем масштабом, тем мериллом, с которым эстетика подходит к оценке красоты труда, его условий и орудий, машин и продуктов, результатов производства.

Очевидно, что эстетика труда не может ограничиться проблемой «техника и красота». Более того. Неверно полагать, что главное в эстетике труда — красота машины.

Красоту в жизни создает человек в процессе труда, а не техника, не машина сама по себе, минуя человека. Это азбучная истина. Поэтому термины «техническая



эстетика» (разве может быть техническое восприятие красоты?) и «производственная эстетика» не отличаются большой точностью, хотя они и получили распространение в научных кругах.

Не станем останавливаться здесь подробно на терминологии. Вопрос этот весьма обстоятельно освещен, например, в статье Л. Жадовой «О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства»<sup>1</sup>. Заметим только, что, раскрывая историю возникновения различных терминов, автор не рассматривает вопрос о предмете эстетики труда и ее социальном значении. А именно в этом суть дела. Важно подчеркнуть, что главный предмет эстетики труда — это специфика проявления в труде эстетических способностей человека как всеобщей производительной силы и тем самым как личности. К этому, естественно, примыкает вопрос об эстетической стороне процессов преобразования материально-предметной среды, создании ценностей культуры по «законам красоты». Словом, речь идет об эстетических качествах общественного труда и его результатах, вызывающих эстетическое чувство у людей в данных социально-исторических условиях.

Думается, что вне такого подхода к эстетике труда невозможно правильно понять ни ее общественного значения, ни координации и субординации ее категорий, ни ее связи с практикой, с жизнью.

Еще в своих «Экономическо-философских рукописях 1844 года» К. Маркс всесторонне показал, что человек творит «универсально», то есть создает самые различные предметы, причем (это особенно важно) независимо от непосредственной физической потребности каждого данного индивида. Более того — настоящая созидательная творческая деятельность только тогда и развивается в полной мере, когда она свободна от нужды и принуждения, когда она совершается не только ради личного блага, а ради общественной пользы, во имя всего общества.

К. Маркс, отвергая всякого рода романтико-утопические воззрения, согласно которым искусство метафизически отграничивалось от труда в области материального производства, подчеркивал, что вся человеческая де-

---

<sup>1</sup> Бюллетень «Техническая эстетика», 1964, № 7, стр. 14—17.

тельность имеет универсальный характер, а это означает, что человек умеет производить сообразно мере любого вида и всюду умеет прилагать к предмету присущую меру; поэтому человек формирует также и по «законам красоты».

Это очень важное положение. Оно органически, неразрывно связывает универсальный характер человеческого труда с эстетическими принципами, с закономерностями полнокровного, многообразного и многостороннего творчества, с законами красоты. И речь идет не просто о том, что вся человеческая практика так или иначе предполагает «духовное освоение мира» — познание, включающее в себя эмоции, догадку, эстетическое воодушевление. Мысль Маркса гораздо глубже. Обратите внимание: Маркс здесь не говорит специально о познании человеком действительности в искусстве. Он имеет в виду всякое творчество, всякое преобразование природы, а следовательно, и научно-техническое творчество, рационализацию, изобретательство.

Другими словами, вся культура, а не только искусство, предполагает творчество, созидание нового. Правда, иногда говорят, что искусство и «практический смысл» — вещи несовместимые, что это якобы и отличает живопись, музыку, литературу и т. п. от ценностей материальной культуры. Но это не так. Во всем, что делает человек, есть практический смысл. Только смысл этот не одинаков в разных предметах человеческой культуры. Если, говоря словами М. Горького, наука создает «вторую природу» и «заботливо окружает» человека второй природой «извне», то «искусство создает эту природу внутри нас»<sup>1</sup>.

Далее: эстетика во всех своих аспектах рассматривает все и вся в свете проблемы красоты. При этом не только произведения литературы или живописи служат показателем художественного вкуса класса, общества, но и орудия, средства труда. Только в произведениях художественной литературы отчетливо просвечивает лицо художника, а в ценностях материальной культуры этого обычно нет, хотя и в них, конечно, запечатлевается эпоха их создания. Красота здесь вырастает на

---

<sup>1</sup> М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1941, стр. 322.

почве материализованного выражения полезности, функциональности.

В повседневной жизни человек не отделяет функцию машины, ее «работоспособность» от признаков красоты. Например, нерациональные с точки зрения аэродинамики формы самолета влекут за собой и нарушения, искажения принципов красоты. При этом всегда изменение «потолка полета» означает новые скорости, а стало быть, и новые принципы красоты и целесообразности, новые представления о красоте самолета, хотя, конечно, автоматически вывести красоту предмета из его функционального назначения, без учета всех сторон эстетического отношения человека к действительности, — затея безнадежная.

Таким образом, эстетика труда есть составная часть марксистско-ленинской эстетики; вне общих закономерностей эстетического отношения человека к действительности она — пустой звук. В то же время эстетика труда — специфическая сфера марксистско-ленинской эстетики. Она изучает происхождение и развитие, формы проявления и специфику эстетического чувства, порождаемого трудом; здесь научно-техническое творчество тесно связано с эстетической способностью, и отделить одно от другого практически невозможно.

Эстетика труда тем и своеобразна, что здесь человек постигает, с одной стороны, эстетическое значение научно-технического творчества, а с другой стороны, практически — непосредственно — научно-техническое значение эстетики. В результате эстетика труда приобретает огромную роль и в развитии материального производства, и в самом процессе познания — как научного, так и художественно-образного. Однако ни эстетика труда в целом, ни комплексное промышленное проектирование и конструирование, учитывающее современные эстетические критерии и идеалы красоты, не создают, строго говоря, какого-то нового типа мышления, как это ошибочно думают некоторые исследователи.

## **ЭСТЕТИКА ТРУДА И ДРУГИЕ НАУКИ**

Чтобы понять место эстетики труда в системе наук, ее связь с другими науками, необходимо принять во внимание прежде всего ее комплексный, синтетический

характер. Иногда эстетику труда относят к гуманитарным наукам, а иногда — к естественным. Но, как правило, при решении этого вопроса исходят из тех или иных прикладных задач, которые решаются в ее рамках. Не более того. Между тем подобный подход к делу односторонен. В данном случае из поля зрения ускользает то общее, что дает основание для объединения знаний и данных самых различных наук в понятие «эстетика труда». А почему ускользает? Потому, что не принимается во внимание главное методологическое условие — значение новой дисциплины для общественного развития. Кроме того, не учитывается, что теперь наступило время бурного развития новых наук, возникающих на стыках ее традиционных разделов, — таких, как, например, физикохимия, биофизика, психофизиология, электрохимия и т. д.

Эстетика труда связана и с естествознанием (физиологией, биологией и т. п.), и с общественными науками (экономикой, педагогикой и др.), и с техническими науками (машиноведением, техническим проектированием и конструированием, техникой безопасности и т. п.). Это закономерно.

Нельзя забывать, что сам объективный характер развития нашего общества делает человека центральным предметом как социальной, так и естественнонаучной мысли. В развитии наук идет процесс, о котором еще в рукописях 1844 года проницательно сказал Маркс: «Впоследствии естествознание включит в себя науку о человеке в такой же мере, в какой наука о человеке включит в себя естествознание: это будет одна наука»<sup>1</sup>.

Эстетика труда, однако, не является простой суммой тех или иных разделов социологии, этики, психологии, физиологии, экономики, технических дисциплин, науки об организации общественного труда. Разумеется, широта проблематики требует четкого понимания соотношения методов отдельных наук при выполнении тех или иных теоретических и прикладных исследований по эстетике труда. Однако нельзя единую науку дробить на части, лишая ее внутренней цельности.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 596.

Новизна совместной работы представителей различных специальностей порождает порой неверные представления о самой науке в целом. Эстетику труда как отрасль исследования мыслят в таких случаях как некий феномен, возникший внезапно и лишенный преемственности. История промышленности, история коллективной духовно-практической деятельности людей здесь в расчет не принимается. Между тем без этих знаний эстетика труда не может сложиться как наука.

Она не может стать подлинной наукой, если предать забвению, с одной стороны, процесс создания материальных и духовных ценностей, закономерности и объективные результаты этого процесса и, с другой, процесс овладения этими ценностями, умение использовать их на практике. Эстетические закономерности, скрытые в истории труда, еще ждут своих исследователей.

Подобные исследования должны внести ясность в историю развития орудий, машин, продуктов производства и условий труда. Они позволили бы опровергнуть взгляды буржуазных теоретиков, считающих, что характер общественного строя не имеет никакого отношения к техническому прогрессу. Добавим, что опровержение этих взглядов — не предмет только историко-теоретического спора, а необходимое условие правильного развития и прикладных технико-эстетических исследований.

Примечательно, что неправомочность отделения социальных проблем от технических, — например, в художественном конструировании, — признают даже многие зарубежные специалисты, которых официальная буржуазная наука поспешила обвинить в «отсутствии реализма». Но теория художественного конструирования в условиях буржуазного Запада зачастую не заинтересована в выяснении истинного характера, например, духовно-эстетических потребностей людей; да и о каком всестороннем, подлинно научном изучении этой проблемы может идти там речь, если промышленнику обычно нет дела до чувства прекрасного, если его интересует только прибыль...

Надо сказать, что и эстетическая деятельность при капитализме все более внедряется в сферу труда, производства потому, что помогает обогащению монополий, предпринимателей, потому, что и она необходима им в

ожесточенной конкурентной борьбе с соперниками как на внутреннем, так и на внешнем рынках.

В. И. Ленин не раз указывал: было бы ошибкой думать, что тенденция к загниванию в условиях империализма полностью исключает быстрый рост капитализма, равнозначна застою производительных сил<sup>1</sup>. Естественно, что капитализм тормозит, сковывает их развитие, но и при капитализме современное производство базируется не на модных идеологических буржуазных доктринах, а на науке и технике. Вот почему искусство, которое непосредственно связано с буржуазной идеологией, приходит в упадок, а естествознание и техника развиваются. Соответственно совершенствуются и те виды эстетической деятельности, которые непосредственно связаны с производительными силами. Буржуазия отдает себе ясный отчет в том, что внедрение в промышленность эстетических рекомендаций дает ей возможность поднять интенсификацию производства, повысить конкурентоспособность изделий и т. п. Она понимает, что в современном производстве невозможно обойтись как без ученых, инженеров, так и без художников-проектировщиков, которые решают общие с ними технические задачи, но по-своему, прорабатывая форму будущей вещи, вписанность ее в «контекст», функционирование в различной обстановке и т. д. Давно известно, что наиболее плодотворный поиск в промышленности предполагает учет законов технической целесообразности и законов красоты, которые отнюдь не отвергают друг друга, а, наоборот, совпадают в своих основах и в процессе прогнозирования новых видов изделий, машин, сооружений, и в процессе их создания. Этим и объясняется тот факт, что в фирмах ряда развитых в промышленном отношении капиталистических стран растут художественно-конструкторские бюро, что заправилы монополий «скупают умы» не только талантливых инженеров, ученых, но и художников-проектировщиков. В результате в этих странах накоплен немалый опыт в области дизайна, заметно совершенствуются, в том числе и с точки зрения эстетической, система обслуживания, учет потребительского спроса, эстетиче-

---

<sup>1</sup> См. В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 27, стр. 422.

ских вкусов людей. Все шире используется там и эстетическое прогнозирование как в промышленности, так и в сфере потребления, чтобы реализовать наиболее продуктивные научные и технические идеи, достижения научно-технического прогресса. При этом, говоря о дизайне, необходимо учитывать не только развитие науки и техники в капиталистических странах, но и их относительную самостоятельность, в частности то обстоятельство, что техническое, научное, эстетическое творчество захватывает все душевные струны, ум, чувства, воображение талантливых людей. И хотя все эти люди так или иначе зависят в своей деятельности от капитала, работают они не только ради денег; их творческое воодушевление искренне, мышление оригинально, воображение богато и продуктивно; оттого на основе практического опыта, солидных знаний и навыков они достигают немалых успехов в своей научной, эстетической, конструктивно-технической практике.

Вот почему надо повседневно, глубоко, внимательно и компетентно на всех уровнях изучать зарубежный опыт в области эстетической деятельности, связанной с научно-техническим прогрессом, в том числе и опыт развитых в промышленном отношении капиталистических государств. С тем, чтобы, как учил Ленин, усвоить и переработать завоевания буржуазных ученых и инженеров, отобрать в этом опыте все позитивное, рациональное, что отвечает наивысшему научному, техническому и технологическому уровню современного производства, и отсеять все, что связано с эксплуатацией, унижением и принижением человека труда, реакционными тенденциями. Ведь буржуазия, развивая производство, отнюдь не заботится о духовном, эстетическом росте масс. Она пользуется плодами ума и рук людей, создающих ценности культуры, в своекорыстных интересах, в целях наживы, обогащения. Даже тогда, когда принимает меры к эстетической организации производственной среды. Даже тогда, когда вводит на своих предприятиях технические новшества или совершенствует сферу обслуживания потребителей с учетом их эстетических требований и вкусов. Буржуазия превращает в источник дохода, прибыли все, что может его принести, а что принесет доход, ей в конечном счете безразлично. Как откровенно сказал один американский дизайнер,

«самая важная цель в художественном конструировании — это заставить звонить кассу, выбивающую чеки»<sup>1</sup>.

В печати капиталистических стран ныне все чаще и чаще встречаются горестные раздумья о том, что дух наживы опустошает духовные потребности личности, что человек становится «рабом вещей». Он стремится иметь их как можно больше, ибо вещи, обладание ими характеризует в капиталистическом мире «наружательную стоимость» человека, его «жизненный стандарт». И хотя человек полагает, что, покупая товар, он полностью свободен в своем выборе, на самом деле этот выбор ему в значительной мере навязан рекламой, средствами информации и т. п., как и мода, от которой он не хочет отстать. При этом общественная полезность вещи не имеет решающего значения. Новые товары, например, расхваливаются на все лады не потому, что они обязательно лучше, а потому, что фирма заинтересована продать именно свой товар, одержать верх над конкурентами. И ради этого, ради извлечения прибыли, она пускает в ход всевозможные приемы, вплоть до извращения потребностей.

Анализ и оценку этих приемов дал еще Маркс, назвав действующего таким образом производителя «евнухом промышленности». Ныне такую роль выполняет множество специалистов весьма высокой квалификации, так называемых «стилистов», задача которых планировать даты «смерти товаров». Они, действуя по указке своих хозяев, обязаны в самые короткие сроки устранять спрос на изделия конкурирующих фирм и насаждать спрос на изделия своей фирмы, не останавливаясь, как мы уже говорили, перед насилием над потребностями. Задача этих «стилистов», по сути дела, — внедрить в сознание покупателя мысль о том, что ярлычок их фирмы с указанием цены вполне заменяет чувство прекрасного. Об этом прямо писал Юджин Рэскин, автор статьи «Эстетика изобилия», в американском еженедельнике «Нэйшн»: «Идентификация красоты с

---

<sup>1</sup> Цит. по статье: Л. Жадова. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства. Стенограмма совещания по художественному конструированию. Тбилиси, 25—29 мая 1964 г. М., ВНИИТЭ, 1964, стр. 76.



ценой привела к таким операциям, о которых сообщать надо на биржевых полосах газет, а не в их художественных колонках»<sup>1</sup>.

Автор нашел в себе достаточно мужества, чтобы посмотреть правде в глаза, и сделал следующий вывод: «Общество... в целом действует таким образом, чтобы снизить количество и качество эстетических возможностей в нашем окружении. В то же время оно поощряет такое отношение к различным проявлениям красоты, которое является поверхностным, лишенным вкуса и ориентированным на чистоган»<sup>2</sup>.

Комментарии, как говорится, излишни.

Впрочем, едва ли излишни некоторые примеры. Так, в ряде стран Запада в последние годы появилась странная мода на давно отжившие свой век автомобили. Всеми правдами и неправдами на свет извлекались ископаемые экземпляры. Машины эти перекрашивались, подновлялись, им придавался «товарный вид». Затем назначались цены, по возможности — высокие. И вот уже, к удовольствию богатых бездельников, на автомобильном рынке появился новый символ красоты — механическая колымага дедовских времен. На колымаге этой ездить неудобно — она трещит, пыхтит, мешает современному уличному движению, да к тому же вот-вот развалится, подобно печально знаменитой «Антилопе-Гну». Отжившая техника пришла здесь в острейший конфликт и с красотой и с веком. И тем не менее автомобильная рухлядь заставляет, как выразился упомянутый дизайнер, «звонить кассу, выбивающую чеки». А для предпринимателя это главное.

Только в условиях коммунизма эстетика изобилия может быть эстетикой красоты. Научное определение эстетических критериев в области материального производства — одна из важных задач эстетики труда. Эту задачу невозможно решить, игнорируя социальную проблематику.

Если капиталистическая экономика во имя прибыли готова извращать эстетические вкусы людей, то в условиях социалистического производства ставится задача

---

<sup>1</sup> Цит. по статье «Рыночная эстетика». «Советская культура», 21 февраля 1963 г.

<sup>2</sup> Там же.

их максимального развития и совершенствования. Высокие эстетические качества изделия не только служат удовлетворению возросших потребностей советского человека, но и создают бережное отношение к вещи. Удлиняется срок использования предметов. Однако в вопросах художественного конструирования у нас пока еще учитывается лишь экономия в производстве, да и то не всегда, экономия же в процессе эксплуатации вещей почти не учитывается.

Отсюда видно, как важны конкретные социологические и экономические исследования в сфере производства, а также в области эстетики труда. Более полный учет закономерностей, действующих в сфере потребления, также требует тесного взаимодействия различных наук — социологии, экономики, теории эстетического восприятия, психологии, физиологии, теории информации, ряда технических и технологических дисциплин.

Само развитие эстетики труда невозможно без знания того, как усваиваются ее достижения в практике, в производстве, в жизни, какие реальные результаты приносят ее научные разработки.

## **ОСНОВНЫЕ РАЗДЕЛЫ ЭСТЕТИКИ ТРУДА**

Следует сказать, что задача внедрения достижений эстетики в материальное производство была поставлена уже в самые первые годы Советской власти. Еще в 1920 году В. И. Ленин подписал декрет о Московских высших государственных художественно-промышленных мастерских; в правительстве был создан специальный орган для руководства внедрением эстетики в промышленность — Художественно-промышленный отдел Народного комиссариата просвещения.

Сейчас, когда неизмеримо вырос материальный и духовный уровень жизни народа, эстетическая культура в нашем обществе должна охватывать все стороны жизни людей. Важнейшим моментом в становлении этого единства является глубокое развитие художественных начал в научно-техническом творчестве, в труде, который облегчается технически, осмысливается социально, облагораживается эстетически.

К сожалению, многие важнейшие вопросы эстетики труда у нас до сих пор еще не разработаны, а по иным

существуют совершенно разные точки зрения. В таких содержательных работах, как «Коммунизм и производственная эстетика» академика С. Г. Струмилина, «Техника, труд и человек» В. П. Жежеленко, Н. Е. Овчинникова и Х. Шарипова, «Труд и красота» Л. Н. Когана, «Эстетика труда» Н. Е. Силаева, «Техника и красота» В. В. Калинина и Е. Н. Лазарева, проблемы эстетики труда рассматриваются или с обществоведческой, социологической, или только с технической точки зрения.

В специальных работах тот или иной аспект правомерен. Однако изложение проблем эстетики труда в целом неизбежно будет однобоким, если теоретический анализ законов красоты, эстетического восприятия оторвать от практических задач эстетической культуры производства. Эта новая отрасль марксистско-ленинской эстетики тем и характерна, что она требует изучения и изложения вопросов общественного и технического характера в их органическом единстве, то есть в органическом единстве теории и практики. Это методологически важное условие развития эстетики труда. Необходимо всегда учитывать специфические связи эстетики труда с его организацией и экономикой, техникой безопасности, гигиеной труда и т. д. Каковы же главные вопросы эстетики труда? На наш взгляд, следующие:

— эстетика и социалистические общественные условия труда, отношения эстетического порядка в процессе труда;

— труд как источник эстетического чувства, развития эстетической способности и вкуса;

— связь эстетики и этики в труде, эстетическое стимулирование материальных побуждений к труду;

— эстетическая культура труда, производственной среды, обстановки рабочего места и производительность труда (связь эстетики с экономикой и организацией труда);

— эстетическое освоение человеком природных и «искусственных» материалов;

— учет растущих эстетических запросов при создании промышленных изделий;

— экономическая эффективность художественного конструирования;

— трудовая деятельность и эстетическое воспитание.

В связи с этим надо указать на то, что в период строительства коммунистического общества характер труда претерпевает серьезные изменения: труд постепенно превращается в жизненную потребность всех людей. Человек коммунистического завтра будет не в состоянии и дня прожить без труда, без радостного творческого напряжения. И это будет подлинное «царство красоты». Как не вспомнить здесь замечательную, именно эстетическую оценку коммунистического общества, данную В. И. Лениным в беседе с А. В. Луначарским.

«...Дело идет,— говорил В. И. Ленин,— об открытии дверей перед таким общественным строем, который способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом...»<sup>1</sup>

В связи с этим вызывает удивление, что, говоря о красоте, некоторые советские исследователи вообще исключают процессы труда из своего анализа эстетической сферы.

Вот пример.

Во многих работах по эстетике говорится о «наполнении красотой» лишь свободного времени советских людей. Вопрос обычно ставится так. Резервы свободного времени будут накапливаться по мере сокращения рабочего дня на базе роста производительности труда и совершенствования системы бытового обслуживания тружеников нашей страны. Чем же будет заполнено это время? «Разнообразными формами общения с красотой».

Итак, красота только в свободное от работы время, и то лишь «общение с ней». Выходит, что о создании красоты не может быть и речи ни в свободное, ни тем более в рабочее время.

Современные формы труда в условиях социализма — источник богатых эстетических эмоций. Они далеки и от «экзотики» ручного труда, и от бездумного нажатия кнопок на пульте управления автоматом. Правильно сказано в книге Н. Силаева «Эстетика тру-

---

<sup>1</sup> А. Луначарский. Ленин и литературоведение. М., «Советская литература», 1934, стр. 39.

да»: «Эстетическое чувство труженика рождается не в пассивном созерцании, а в действии... Трудовой процесс нередко протекает в «муках творчества», в преодолении сопротивления материала, в поисках, требующих упорства и наивысшего напряжения нравственных и физических сил»<sup>1</sup>. Вдохновенный труд дает не только высокие результаты, но и высшее духовное наслаждение. Достаточно вспомнить труд космонавтов. Он будит в душе человека чувство возвышенное, героическое. Это не просто светлая радость красоты. Это поистине эстетика борьбы, где разум и воля побеждают необузданные силы стихии.

Вместе с тем, возникая в активном действии, направленном к достижению определенной цели, эстетическое чувство способно опережать события; оно направлено в будущее, оно ориентирует и поддерживает творческие устремления человека. Несомненно, что оценка человеком своего труда как первой жизненной потребности связана не только с высоким уровнем сознательности, с преданностью коммунистическому общественному идеалу, не только со стремлением принести как можно больше пользы обществу, но и с ощущением глубокой эмоциональной удовлетворенности от работы, с чувством радости от творческих поисков.

В условиях социализма важнейшее значение имеет как материальный, так и духовный, эмоциональный, творческий интерес. Данные конкретных социальных исследований показывают, что современного рабочего уже не устраивает просто облегчение или упрощение труда, порой он согласен даже на усложнение труда, лишь бы этот труд не был чрезмерно монотонным, утомительным и способствовал применению и развитию творческих наклонностей, интеллектуальных сил, мастерства. Сама реорганизация труда в этом направлении властно требует широкого использования научных данных эстетики, достижений эстетической культуры.

Круг вопросов эстетической культуры предприятия довольно широк: рабочее место и рабочая одежда, интерьер производственного помещения (в частности, наглядная агитация), проблемы цвета и освещения,

---

<sup>1</sup> Н. С и л а е в. Эстетика труда. М., «Искусство», 1962, стр. 10.

организации так называемой «службы быта» на предприятии и т. д.

Все эти вопросы рассматриваются во многих статьях и книгах, вышедших за последние годы. Еще важнее, что они начинают широко решаться на производстве. Однако научные рекомендации в этом отношении разработаны пока еще недостаточно, односторонне. Оценка же влияния этих факторов на производительность труда еще нередко весьма приблизительна.

Взять хотя бы вопрос о цвете. В учебнике «Основы марксистско-ленинской эстетики» говорится, что цвет — это источник элементарных эстетических переживаний. Однако нахождение на практике правильного цветового решения интерьера — дело настолько не элементарное, что потребовало сотни исследований физиков, физиологов, психологов, эстетиков, инженеров, специалистов по технике безопасности. И все-таки вопрос еще далек от полного разрешения. А на практике его решали часто действительно из самых элементарных соображений; надо скрыть грязь, пыль и масло — поэтому-де следует машину, станок, стены цеха красить в темный цвет.

Есть несколько точек зрения на цветовое решение интерьера. В США, например, сейчас нередко применяется так называемая «динамическая» окраска — наиболее яркие, кричащие оттенки. Ее цель — создавать искусственное нервное возбуждение у человека, заставить его работать быстрее, особенно на конвейере. Это один из приемов выжимания сил из рабочего и увеличения прибыли капиталиста. Существует и так называемая «техническая», или «функциональная», система окраски. Основана она на данных физиологии и требованиях техники безопасности и рекомендует применять в основном зеленые и желтые цвета и их оттенки, как наименее утомляющие глаз.

Имеется и «природническая» точка зрения на цвет, основанная на широком использовании ассоциаций, связанных с опытом восприятия цвета в природе. Такую теорию развивает, например, ряд специалистов в ФРГ. При этом устанавливают связи цвета с пространством, освещением, основными линиями в архитектурном решении интерьера, с такими свойствами предметов, как тяжесть, расположение в пространстве и

т. п. Однако эта точка зрения не учитывает социального опыта в эстетическом восприятии человека, его общения со «второй природой», то есть с ценностями материальной и духовной культуры.

Очевидно, что имеющиеся разработки носят односторонний характер. Это объясняется, по-видимому, и объективными трудностями: количество факторов, влияющих на выбор цвета для производства или ограничивающих этот выбор, очень велико.

Следует сказать и о том, что критерии красоты все более прочно входят в число основных конструктивных соображений при проектировании. Но именно эта практическая потребность предъявляет высокие требования к теоретическим работам по эстетике труда. Чтобы критерии красоты машин и других изделий промышленного производства можно было с успехом применить в проектной и конструкторской работе, их надо прежде выработать, обобщив материал практики.

Между тем теоретические работы об эстетической ценности техники и промышленных изделий содержат в себе самые неожиданные выводы и положения. Например, в статье К. Кантора «Об эстетической ценности машины»<sup>1</sup> технико-эстетические качества машины ставятся в прямую зависимость от общественных отношений, в силу чего всякая машина при капитализме объявляется предметом эстетически безобразным. В статье говорится: «То обстоятельство, что в машине объективно овеществлена власть человека над природой в переплетении с ее использованием как силы, враждебной человеку, придает машине эстетические качества трагической, демонической силы». Надо думать, автор в данном случае руководствовался благими намерениями. Но в действительности впал в упрощение. В статье (при многочисленных оговорках) фактически смешиваются разные вопросы: о социальном использовании машин, с одной стороны, и об их объективных технико-эстетических качествах — с другой; продуктам материального производства, машинам и вообще технике сплошь и рядом приписываются не свойственные им «идеологические функции».

---

<sup>1</sup> «Вопросы эстетики», вып. 6. М., «Искусство», 1964, стр. 328.

Нередко вершиной возможностей человека творить «также и по законам красоты» объявляется способность воспроизводить природные формы. Но так ли это? Спору нет, ученые и техники, конструкторы новых приборов и машин, изучая принципы работы живых организмов, используют немало «патентов» природы. Но главное ведь не в этом. Эстетика труда, как и любая другая наука, призвана помогать созданию новых форм, а не просто повторять то, что уже существует. М. В. Келдыш в одном из своих выступлений обратил особое внимание на то, что «высшее достижение науки — не там, где наука подражает природе, а там, где она создает возможности для преобразования природы»<sup>1</sup>. Это справедливо и в отношении эстетической стороны творчества. Можно привести много примеров, когда преодоление и творческое преобразование природных форм оказывалось куда более удачным решением функционально-эстетических конструкторских задач, чем механическое подражание природе.

Вообще теоретические вопросы, связанные с художественным конструированием, ныне нуждаются, пожалуй, в особенно тщательной разработке. Этого ждут не только практики-производственники. Это весьма необходимо и для правильного построения соответствующих учебных курсов в высших учебных заведениях.

Однако следует иметь в виду, что разработка теории художественного конструирования должна исходить не из умозрительных гипотез, а из обобщения практики наших художественно-конструкторских бюро и наиболее ценного зарубежного опыта.

Несколько слов об экономической эффективности промышленного конструирования. По этому вопросу мы также пока еще не имеем серьезных обобщающих работ, основанных на широком фактическом материале. В условиях массового промышленного производства проблема «красота и стандарт» чаще всего решается путем использования многообразия из ограниченного числа элементов и моделей. Все эти процессы нуждаются в тщательном анализе и с экономической точки зрения.

---

<sup>1</sup> М. В. Келдыш. Проблемы методологии и прогресс науки. «Методологические проблемы науки». М., «Наука», 1964, стр. 228.



В результате работы художественно-конструкторских бюро в промышленности сокращается непомерно разросшееся число типов одних и тех же изделий. Ни с экономической, ни с эстетической точки зрения нельзя оправдать существование десятков типов швейных машин, утюгов, радиоприемников, пылесосов и т. д., дублирующих, повторяющих друг друга и по конструкции, и по внешнему виду. Однако художественное конструирование новых образцов изделий порой обходится еще дороже. Иногда достижения художников-конструкторов вообще не реализуются на практике, так как соответствующие рекомендации не предусмотрены стандартами.

Нужно ясно отдавать себе отчет в том, что требования высокого вкуса лишь тогда станут достоянием промышленности, когда они воплощены в нормали и стандарты. Решающее слово в этих вопросах должно принадлежать экономистам. И это еще раз подчеркивает тесную связь эстетики с конкретными проблемами экономики тех или иных областей производства.

Практическое решение эстетических проблем на производстве позволяет по-новому подойти и к эстетическому воспитанию, перенеся центр тяжести с навыков восприятия и оценки прекрасного на активное участие в творчестве, в созидании прекрасного. Такое творчество, как уже говорилось, возможно во всех отраслях производственного труда, который всегда является делом того или иного коллектива. Замечательным примером перестройки человеческой психологии в процессе творческого труда служит педагогический опыт А. С. Макаренко.

Представляется целесообразным провести анализ различных форм эстетического воздействия, оказываемого на человека в различных производственных коллективах.

## **СТРОИТЕЛЬСТВО КОММУНИЗМА И ЭСТЕТИКА ТРУДА**

В процессе перерастания социалистического труда в труд коммунистический акцент и в сфере материального производства все более переносится на самого человека, на его духовные, в том числе эстетические, потребности. Предвосхищая будущее, К. Маркс осо-

бо подчеркивал, с одной стороны, общественный прогресс в сфере деятельности в рабочее время, которое будет непрерывно сокращаться, сводиться к минимуму, а с другой — прогресс в сфере деятельности в свободное время, которое будет соответственно возрастать<sup>1</sup>.

Это очень важное положение должно быть верно понято. Неправильно думать, что экономическая категория рабочего времени при коммунизме потеряет всякую силу, отомрет. Это примитивное представление о коммунизме, хотя оно и встречается иногда в пропагандистской литературе.

Нет нужды доказывать, что такого рода установки распаивают настежь дверь субъективистским, анархическим взглядам. Они извращают в иждивенческом, потребительском духе представления о необходимости и обязательности труда при коммунизме. К тому же здесь явно не учитывается, что технический прогресс изменяет и сам характер труда в материальном производстве; эти изменения таковы, что в дальнейшем производственный труд в любой сфере станет подобен труду художника и ученого, будет открывать все большую возможность как для интеллектуального развития, так и для эстетического наслаждения.

В социалистическом обществе наука становится могучим орудием повышения производительности труда и организации производства, духовного развития личности.

Вот почему и эстетика труда — эта по природе своей комплексная наука, которая может развиваться и внедрять свои достижения в производство лишь коллективными усилиями, — получает в нашей стране поистине всенародное признание. Роль и место ее в общественной жизни определяется глубокой связью с основными задачами коммунистического строительства — созданием материально-технической базы коммунизма, совершенствованием новых общественных отношений, воспитанием всесторонне, гармонически развитого человека коммунистического общества.

Связь эстетики труда с главной экономической за-

---

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 386.

дачей партии и народа — построением материально-технической базы коммунизма — раскрывается прежде всего через ее воздействие на производительность труда.

В чем же состоит связь производительности труда и эстетической культуры? В. И. Ленин указывал, что неперенным условием повышения производительности труда является — наряду с обеспечением материальной основы крупной индустрии и развитием новейшей техники — «образовательный и культурный подъем массы населения... повышение дисциплины трудящихся, умения работать, спорости, интенсивности труда, лучшей его организации»<sup>1</sup>.

Спорость труда, воодушевление, заинтересованность — важные содержательные стороны эстетики труда. Эстетическая культура трудового процесса — верный помощник и в борьбе с браком. На многих предприятиях, в особенности радиотехнической, приборостроительной промышленности, отмечается значительное сокращение брака, а также снижение себестоимости продукции в результате повышения эстетической культуры производства. Очень большое значение это имеет и для предотвращения текучести рабочей силы.

По данным общественного Института социальных исследований (Ленинград), обследовавшего 25 предприятий, 36,4 процента всех рабочих, уволившихся по собственному желанию, ушли с одного завода на другой потому, что не были удовлетворены организацией труда и отдыха на предприятии, постановкой дела повышения квалификации, и 21,4 процента уволились в расчете на большую зарплату. Безусловно, можно снизить текучесть кадров, улучшая организацию труда, поднимая его культуру, заботясь о хорошем настроении людей.

Необычайно велико место эстетики труда и в воспитании нового, всесторонне, гармонически развитого человека коммунистического общества. В самом деле, проникновение художественного начала в труд будет не только способствовать воспитанию любви и уважения к труду, своего рода «аппетита к работе», оно позволит преодолеть и распространенное понимание про-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 188.

изводственной деятельности как якобы нетворческой по своему характеру, «низшей» по сравнению с профессиональным творчеством в науке и искусстве. Надо ли говорить, что движение за красоту на производстве, учитывающее растущие эстетические потребности масс, служит превосходным средством воспитания эстетического чувства, здорового художественного вкуса.

В последние годы у нас в стране идет активная работа по сближению эстетики и производства. Работа эта находится еще в самом начале, производство пока использует лишь простейшие, элементарные данные для повышения эстетической культуры. Но здесь важно видеть перспективу и, не впадая в прожектерство, правильно учитывать изменения в характере труда, который все более впитывает в себя элементы научно-технического творчества, все больше становится «экспериментальной наукой», по мере того как производство механизмуется и автоматизируется, насыщается все новыми видами передовой техники.

Однако было бы неправильно ориентироваться на то, что в будущем всякое различие между научно-технической и художественной деятельностью исчезнет. Нет! Это различие сохранится, хотя сам характер каждого вида деятельности изменится. Труд в сфере материального производства вберет в себя многое от науки, эстетической культуры, а творчество в литературе, живописи, музыке и т. д. приобретет значительно больший резонанс.

Широкое проникновение художественного начала в труд отвечает интересам, потребностям всех трудящихся, интересам социалистического производства. Конечно, и капиталистическое производство стремится использовать художника на предприятии, но с единственной целью — выколлотить побольше прибыли, с интересами производителя капиталист считается меньше всего. Иное дело при социализме. Здесь труд и ученого, и инженера, и художника-конструктора является свободным производительным трудом. Здесь все служит благу народа.

В последние годы в нашей стране движение за эстетическую культуру особенно широко развернулось на предприятиях машиностроительной промышленности. Основой этого послужил проект московского института

Оргстанкинпром «Культура машиностроительных предприятий». В нем есть рекомендации по выбору рациональных цветов для окраски цеховых помещений и оборудования, механизации уборки, удалению стружки, организации рабочих мест и бытовому обслуживанию работников завода.

Хотя этот проект далек от совершенства (он — результат проектно-конструкторской, а не научно-исследовательской разработки), им интересуются тысячи предприятий. Теперь этот проект внедряется на многих машиностроительных заводах и, безусловно, способствует повышению культуры производства.

В то же время проект имеет и серьезные недостатки: он не рассматривает всего комплекса вопросов эстетической культуры, в вопросах цветового оформления предлагает исходить лишь из требований физиологии и техники безопасности, не учитывает многочисленных связей цвета с повседневной предметно-чувственной практикой людей (таким образом, эстетическое чувство человека, связывающего с цветом широкий круг ассоциаций, навеянных природой и опытом общественной жизни, остается неудовлетворенным).

В проекте рекомендуются главным образом оттенки зеленого цвета, как наименее утомляющие глаз. Но при всей функциональной оправданности этого цвета повсеместное его распространение, включая лестничные пролеты, коридоры, красные уголки и т. д. (что как раз и происходит при неумелом использовании рекомендаций), грозит превратиться в бедствие.

Конечно, заводской цех — не клуб, не кафе и не театр. Но и его интерьер должен радовать глаз при всей своей функциональной оправданности. Таковы, например, цехи ткацкой фабрики в Новых Черемушках. Научное и художественное решение проблемы производственного интерьера потребует еще немалых усилий. Речь должна идти не только о внедрении того, что известно, но и об изучении того, что неизвестно. Таким научным «заделом» похвастаться пока нельзя.

Быть может, именно поэтому в заводской практике нет-нет да и встретишься с «курьезами» — например, когда под эстетической культурой понимают элементарную чистоту и порядок.

Если в вопросах производственной обстановки мы

еще сталкиваемся с примитивно-утилитарным подходом к эстетике, то в области создания промышленных изделий еще дает о себе знать противоположная тенденция — стремление к украшательству. Эта тенденция нашла отражение даже в таком авторитетном и фундаментальном издании, как «Товарный словарь» в девяти томах. Его статьи щедро повествуют о многочисленных способах украшения промышленных изделий, подразделяя их на различные разряды, классы и группы сложности. При этом все, что создается индустриальными методами и в массовом количестве, видимо, считается не имеющим эстетической ценности и не получает в статьях «Словаря» никакой эстетической оценки. Это неправильно.

Особенностью промышленного производства является его массовость, следование стандарту, размножение изделий, так сказать, «под копирку». Именно это послужило основой распространенного мнения о противоположности стандарта и красоты. Такое мнение можно зачастую встретить не только в практических руководствах, но и в теоретических работах по эстетике. В них настойчиво проводится мысль, что лишь предметы быта, которые якобы более тесно, более интимно связаны с личностью человека, могут обладать качеством эстетического многообразия, которое понимается как ничем не ограниченное варьирование форм.

Задачи социалистического производства, призванного всесторонне удовлетворять потребности советского человека, не могут быть правильно поняты, если придерживаться таких взглядов. Надо иметь в виду не только художественное совершенствование отдельных изделий, по преимуществу предметов быта, но главным образом стремление к ансамблевому единству, идет ли речь об интерьере общественного здания, квартиры или производственного помещения. Произволу нигде не должно быть места.

Социалистическая промышленность в целом способна ставить и решать эстетические задачи, понимаемые в таком плане. Стандартность вещи при этом не может служить преградой, если мы будем иметь определенное богатство, разнообразие видов стандартных изделий, изготовленных с учетом их будущей сочетаемости, если совокупность их будет целостной, гар-

моничной, законченной, будь то, повторяем, интерьер производственного помещения или квартиры.

Целью художественного конструирования в промышленности должна быть не погоня за крикливо-модной оригинальностью отдельно взятой вещи, а такое решение, которое вобрало бы в себя множество связей, необходимых в будущем целостном стилевом единстве.

Говоря о творчестве по «законам красоты», К. Маркс отмечал присущую самому предмету меру, которую может открыть творческая способность человека. Но именно универсальность творчества, умение прилагать к любому предмету присущую ему меру, дает возможность соотносить ее с любым производством, учитывать многочисленные связи с другими предметами. На этом пути и удастся найти оптимальную меру красоты для каждого данного вида предметов.

Именно в целостном стилевом единстве предметной среды могут наиболее полно выразиться идейно-эстетические устремления общества. Разве эстетический критерий при создании таких предметов, как станок или холодильник, может быть извлечен из них самих, выведен исключительно из их функциональных и конструктивных особенностей? Конечно, нет. Такой критерий полностью может быть найден лишь в том случае, если одновременно учитывать и стилевое единство той среды, где найдет свое место конкретное изделие. А понимание стилевого единства — как раз такая сфера, в которой отчетливо проявляется эстетический идеал общества.

Совершенствование техники с учетом эстетических запросов служит, бесспорно, одним из важных средств воспитания и является побудителем моральных стимулов к труду. Однако было бы неверно полагать, будто «приводной ремень» воспитательного воздействия идет непосредственно от «красивого станка» к голове работающего.

Машины сами по себе не создают нового отношения к труду. Само стремление рабочих сделать производственную обстановку красивой — одно из проявлений коллективизма и трудовой солидарности. Это стремление — естественное следствие высоких морально-эстетических принципов, которыми руководствуются социалистические производственные коллективы.

Характерно одно из многочисленных писем, в которых рабочие обращаются к специалистам по эстетике производства с просьбой помочь им советом и делом. Группа рабочих Ленинградского оптико-механического завода пишет: «У нас проделан уже целый ряд работ по культуре производства. Наш завод одним из первых получил звание производства высокой культуры, а наш цех стал одним из первых на заводе цехом коммунистического труда. Наш дружный коллектив дает слово, что мы быстро воспользуемся вашими рекомендациями, и вы, приехав к нам, увидите, что ваш труд принес рабочим большую пользу. Мы хотим быть первыми и в этом деле, потому что видим в нем большую пользу и смысл».

Не случайно ленинградские рабочие пишут о коллективе. Именно коллектив, именно общественная активность служат побудителем все новых и новых замечательных начинаний, оказывают решающее влияние на людей.

В новой отрасли эстетической науки — эстетике труда, таким образом, тесно переплетаются производственно-экономические и идеологические задачи. А можно ли забыть о той роли, которую играет эстетика труда в идеологической борьбе? Буржуазные социологи нередко третируют труд в сфере материального производства как «низшую ступень» приложения человеческих сил, как проклятие, довлеющее над человеком.

Эстетике труда принадлежит важное место в борьбе мировоззрений, в борьбе материализма против идеализма, ибо буржуазное толкование труда служит основой многочисленных идеалистических построений.

Вместе с тем эстетика труда призвана раскрыть, показать, что в условиях социалистического, коммунистического общества труд каждого члена общества в любой сфере становится высшим проявлением человеческих способностей, полем для раскрытия богатств человеческой личности, подлинным творчеством.

Нельзя забывать, что коммунистический труд, к которому мы идем, должен органически сочетать в сфере материального производства научно-конструкторское и художественное творчество. Отсюда возросшие требования к подготовке кадров художников-конструкторов, специалистов, знающих эстетику труда и умеющих



творчески применять ее принципы на практике, на производстве.

К сожалению, подготовка таких кадров оставляет желать много лучшего. И дело не только в количестве выпускаемых специалистов, но и в уровне их подготовки. Надо прямо сказать, что многие выпускники художественных училищ жалуются на недостаточную теоретическую и техническую подготовку, на отсутствие глубокой связи программы обучения с нуждами промышленности. Да и сам круг знаний, получаемых в технических вузах по эстетике, крайне ограничен.

Известно, что сейчас на многих предприятиях страны развернулся настоящий поход за внедрение эстетики в сферу производства. Но нашло ли это движение достойный отзвук в учебных и научно-исследовательских организациях? Пока еще нет. Оно застало ученых и преподавателей вузов врасплох.

Однако жизнь берет свое. На предприятиях все лучше понимают экономическую и моральную пользу от внедрения эстетики в производство: на наших глазах создаются бюро технической эстетики и культуры производства. Например, такие бюро уже имеются в г. Жданове, на заводе тяжелого машиностроения; в Челябинске, на станкостроительном заводе имени Серго Орджоникидзе; в Одессе, на машиностроительном заводе «Красная гвардия» и во многих других городах.

Это знамение времени. Между тем многие наши научные учреждения и учебные заведения сладко почивают на волнах беззаботности. Видимо, Министерству высшего и среднего специального образования надо предусмотреть всестороннюю подготовку кадров в области эстетики труда, причем речь идет не только о художниках-конструкторах.

Все выпускники технических вузов должны иметь необходимую подготовку в этом отношении, ибо предстоит многое сделать по разворачиванию художественно-конструкторских работ и их внедрению в производство, повышению качества промышленной продукции.

Как показывает практика, даже художественно-конструкторские бюро сплошь и рядом сводят свою работу к оформлению станков, без существенного улучшения технико-эксплуатационных качеств. Конечно, это неправильно.

В связи с этим нельзя не указать на то, что сама методика художественного конструирования с учетом требований, предъявляемых эстетикой труда к предметной среде, взаимодействующей с человеком, еще слабо разработана.

Нередко бывает и так: художники-конструкторы озабочены лишь эстетическим качеством вещи, ее формой. Поэтому они совершенно не обращают внимания на отношения, в которых выступает вещь, не учитывают, на кого она рассчитана — на людей какого возраста, пола, на какие конкретные условия быта и т. д.

Вот почему необходимо выделение и изучение не только конструкторско-технических качеств изделий, их формы, но и тех требований, которые должна предъявлять эстетика к предметной среде в связи с потребностями человека. При этом важно изучение и определение необходимого ассортимента изделий, а также пересмотр ассортимента, исходя из потребностей человека.

Большую роль в этом отношении могут и должны сыграть специалисты, работающие в области эстетики труда. Выработка рекомендаций по этим вопросам поможет снизить себестоимость всех изделий при повышении их качества с помощью методов промышленного конструирования. будет способствовать росту конкурентоспособности советских товаров на внешнем рынке.

Изделия с маркой «Сделано в СССР» должны быть самыми лучшими в мире. Все возможности для этого у нас есть, надо только приложить усилия. Это, кстати, превосходно понимают и за пределами нашей страны. Так, директор британского Совета по эстетике Поль Райли на страницах ведущего английского журнала «Дизайн» заявил, что в СССР внедрение эстетики в промышленность пользуется исключительной поддержкой правительства и государственных учреждений. Он указал, что это способствует решению самых коренных проблем, направленных на повышение жизненного уровня советского народа. На долю же английских художников-конструкторов, сетует Райли, приходится лишь частные решения узкого круга задач.

Да, это так. Социалистический строй дает эстетике труда могучие крылья для творческого полета и всенародную аудиторию, которая все более и более приобщается к эстетике и на производстве, и в быту.

Никогда в прошлом эстетические проблемы, в том числе и связанные с производством, не занимали столь видного места в нашей жизни, как сегодня. Никогда в прошлом у нас не было и столь широких возможностей сделать обстановку, в которой мы трудимся и живем, красивой, приятной для глаза и сердца. Когда труд становится радостью, то и все, что связано с трудом, — от помещения, инструмента и станка до одежды, — должно радовать. Когда труд — дерзновенное творчество, то такое творчество не только создает красивое, оно по сути своей красиво<sup>1</sup>.

Чем ближе наше общество подходит к коммунизму, тем большее значение приобретают в его жизни пробле-

---

<sup>1</sup> Учитывая современный опыт, можно сказать: экономическая реформа, которую мы сейчас осуществляем, имеет не только хозяйственное, политическое, но и культурно-эстетическое значение. Здесь производственные и идеологические, духовно-эстетические задачи связаны неразрывно, ибо экономическая реформа призвана развернуть все духовные способности человека, укрепить как материальные, так и морально-политические, эстетические стимулы к труду, отношения личности с коллективом; при этом речь должна идти также об усилении связи эстетики с производством, научно-исследовательской деятельности в области эстетики труда с опытно-конструкторскими работами, имеющими текущую и перспективную значимость для народного хозяйства, улучшения качества изделий. В связи с этим огромное место в сфере эстетики труда призвана занять разработка научных методов оценки и прогнозирования конструкторско-эстетических требований, которые необходимо применять к промышленным изделиям, а также внедрение этих методов оценки, требований в практику при создании новых и реконструкции старых предприятий, при проектировании новых изделий и т. п. На эту сторону дела обращено, как известно, особое внимание в постановлении Совета Министров СССР «Об улучшении использования достижений технической эстетики в народном хозяйстве» (от 18 октября 1968 года). Действительно, выпуская продукцию, надо смотреть вперед, ориентироваться на самые высокие стандарты, создавать самые совершенные модели изделий, имея в виду удовлетворение материальных потребностей и высоких эстетических вкусов людей. И еще: эстетика труда может и должна активно участвовать и в научной организации производства, помогать совершенствованию технологии, лучшему использованию техники, повышению производительности труда и созданию наилучшей производственной «среды», формировать такие отношения в труде и в быту, которые будут способствовать духовно-эстетическому развитию масс.

мы хорошего вкуса, разумного сочетания красивого с полезным. Было бы, однако, наивным думать, что хороший вкус появляется сам собой. Нет, его воспитывают в советском человеке и школа, и театр, и книги, и кино, и магазин, и улица — вся наша действительность.

Но главное — хороший вкус воспитывается в человеке трудом и обстановкой, в которой совершается этот самый активный, самый результативный, самый сильный по воздействию на характер человека вид его деятельности.

Значит, чем дальше мы будем двигаться вперед, тем сильнее ощутим взаимосвязь между трудом, производством, научно-техническим творчеством и эстетикой, которая проникает во все поры нашей жизни. В этом нет и не может быть сомнения.

## НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ИСКУССТВО

**М**ы живем в век величайших научных свершений. Интервал между научным открытием и его техническим использованием все более сокращается: современное производство в состоянии сравнительно быстро овладеть научными новшествами, реализовать их. Вместе с тем научные исследования, опираясь на новейшие технические достижения, получают мощную базу. В нашу эпоху производство неразрывно связано с прогрессом научного знания, а наука в свою очередь срастается, переплетается с производством.

Воздействие науки на производство осуществляется через технику, новую технологию. Поэтому, говоря о научно-технической революции, мы имеем в виду не только новейшие научные открытия в области атомной энергетики, электроники, космизации, комплексной автоматизации, но одновременно и их практическое применение. Наука все более превращается в непосредственную производительную силу и требует культурно-технического роста широких масс трудящихся, создающих и использующих новую технику.

Однако при анализе научно-технической революции было бы неправильно ограничиваться только сферой на-

уки и техники, учитывать лишь логику их имманентного развития. Научно-техническая революция сама должна быть раскрыта и объяснена как проявление законов социальной жизни.

Последнее обстоятельство буржуазные теоретики обычно игнорируют. Они признают связь между наукой и практическим применением ее достижений, но абстрагируются от социальных изменений, которые произошли и происходят в жизни человечества. Замалчивается ими и тот непреложный факт, что современная научно-техническая революция есть материальная подготовка коммунистической цивилизации, что возникла она в конечном счете из потребностей развития общественного производства, общественной жизни в эпоху перехода от капитализма к социализму во всемирном масштабе.

Идеологическая направленность такой позиции буржуазных теоретиков очевидна. Поскольку научно-техническая революция — явление интернациональное, постольку, утверждают они, классовая борьба, борьба противоположных социальных систем — капитализма и социализма, буржуазных и социалистических идей — ныне теряет смысл. Это своеобразная форма деидеологизации, которую апологеты империализма пытаются навязать социалистическим странам. При этом они сознательно игнорируют то обстоятельство, что научно-техническая революция по-разному протекает в условиях капитализма и социализма, приводит к разным социальным последствиям: к усилению эксплуатации трудящихся, унижению их человеческого достоинства в условиях государственно-монополистического капитализма и к непрерывному росту материального благосостояния и культурного уровня трудящихся в социалистических странах.

В обстановке экономического соревнования двух систем, которое включает и научно-техническое соревнование, буржуазия стремится всемерно использовать технические достижения, научные новшества в своих интересах, но совладать с их социальными последствиями она не в силах. Научно-техническая революция не ослабляет, а еще более обостряет противоречия в стане империализма. Она встречает здесь непреодолимые препятствия: разрыв между требованиями научно-технической революции и ограниченными возможностями ов-

ладения ее результатами, рыночную стихию, безработицу, профессиональную узость рабочих, девальвацию нравственных и эстетических ценностей. И причина тут не в способностях тех или иных бизнесменов, представителей научно-технической интеллигенции; виною этому — частная собственность и порождаемые ею социальные отношения.

Общеизвестно: сами по себе научные и технические открытия безразличны к цели и способам их общественной реализации. Например, атомная энергия может быть использована и в мирных, и в военных целях; автоматизация может калечить личность, порождать безработицу и другие несчастья, как это происходит в мире капитализма, а может и способствовать облегчению труда, развитию личности, как это происходит при социализме.

Таким образом, чтобы уяснить смысл научно-технической революции и ее воздействие на эстетическое сознание людей, развитие искусства в современных условиях, мы должны перейти из сферы научно-технической в область социальных отношений. И это понятно: диалектика развития такова, что наука, проектируя новые средства труда (оборудование, машины, механизмы, материалы и т. д.), активно влияет, как уже отмечалось, на производство — через технику, а новая техника требует общекультурного и научно-технического роста человека.

Вот почему научно-технический прогресс связан с прогрессом социальным, причем так, что в центре того и другого, а также решающим связующим звеном между ними выступает человек. Ведь общественные отношения объективно совершенствуются через деятельность людей. Человек создает и развивает как материальную, так и духовную культуру. Он двигает вперед науку, технику, искусство и тем самым увеличивает свои трудовые возможности, обогащает формы своей деятельности, передавая материальный и духовный опыт последующим поколениям. Те в свою очередь развивают, обогащают накопленный опыт. Это значит, что способности человека, запечатленные и закрепленные в результатах труда (в технике, науке, искусстве), совершенствуются в процессе общественной практики; в ходе ее развивается и сам человек — его задатки, спо-

способности, духовные потенции. Каждый новый этап в прогрессе науки и техники знаменует собой и определенный этап в поступательном развитии материальной и духовной культуры общества; он преемственно связан с предшествующей историей и открывает новые, возросшие возможности для совершенствования способностей человека и удовлетворения его потребностей.

В социальном прогрессе, следовательно, надо видеть две неразрывно связанные между собой стороны — изменения в базисе, становление и развитие новых общественных отношений на основе роста производительных сил и формирование соответствующей им структуры личности как субъекта общественного производства.

## I

В. И. Ленин в своих трудах всесторонне показал, что научно-технические достижения реализуются через социальные отношения, и, исходя из этого, раскрыл органическую связь научно-технического и социального прогресса в условиях социалистического строя, который развивается на базе науки и делает все ее достижения достоянием народа, средством удовлетворения его растущих материальных и духовных потребностей. Ленин выдвинул формулу, имеющую в этом смысле огромное теоретическое и политическое значение: коммунизм есть Советская власть плюс электрификация всей страны. Тем самым Ленин подчеркивал, что социалистический, коммунистический прогресс предполагает перестройку народного хозяйства и быта на основе использования новейших достижений науки и техники (электрификация), в соединении их с властью рабочих и крестьян, с социалистическими производственными отношениями и социалистической демократией, гармонически увязывающей различные сферы общественной деятельности людей в единую, цельную систему. Именно социалистическое государство через планирование и организаторско-хозяйственную деятельность обеспечивает использование новейших достижений науки и техники в интересах народа, для подъема экономики, преобразования всей общественной жизни, быта на социалистических, коммунистических началах. Эта мысль, как известно, красной нитью проходит через Отчетный до-



клад ЦК КПСС XXIV съезду партии. В нем поставлена величайшей важности задача: «...органически соединить,— как подчеркнул Л. И. Брежнев,— достижения научно-технической революции с преимуществами социалистической системы хозяйства, шире развить свои, присущие социализму, формы соединения науки с производством»<sup>1</sup>.

Научно-техническая революция в условиях социализма способствует дальнейшему обобществлению труда и углублению его специализации, расширению и обогащению социальных связей, полному преодолению существенных различий между умственным и физическим трудом и тем самым повышению его общественной значимости, росту творческого начала в труде, духовного опыта всего народа и каждой личности в отдельности.

На XXIV съезде партии шла речь о том, чтобы, учитывая особенности современного уровня социально-экономической зрелости нашего общества — общества развитого социализма, требования научно-технической революции, совершенствовать планирование, материальное стимулирование, управление народным хозяйством. Все это позволит лучше использовать преимущества социализма, всемерно развивая социалистическую демократию, социалистическую сознательность масс, их творческую активность. На съезде особо отмечалось, что научно-техническая революция предполагает всестороннее развитие человека, его задатков и способностей, а в этом как раз и состоит цель социалистического, коммунистического строительства.

Диалектика социального и научно-технического прогресса в условиях социализма выражается в том, что социальный прогресс ускоряет научно-технический прогресс, а тот, в свою очередь, способствует ускоренному решению социальных задач. Применительно к социалистическому обществу речь должна идти не только об ускорении социального прогресса, но и о качественно новом его характере.

Еще в 1918 году В. И. Ленин в «Очередных задачах Советской власти» указывал, что социализм должен по-

---

<sup>1</sup> «XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза». Стенографический отчет, т. 1. М., 1971, стр. 82.

своему, своими приемами осуществлять движение вперед. Это — очень важное теоретическое положение. Оно учитывает и особый характер прогресса, который совершается на базе общественной собственности на средства производства, при отсутствии классовых антагонизмов, и особые формы его проявления, когда неравномерность общественного развития уступает место планомерности социальных преобразований. Для нового, социалистического прогресса характерны: небывалая доселе глубина и масштабность социальных изменений; новые общественные закономерности и движущие силы, возникающие на основе социалистического способа производства; исключительный динамизм, устойчиво высокие темпы социального развития. Наконец, социалистическому прогрессу присуще и то, что трудящиеся, впервые в истории ставшие хозяевами всех материальных и культурных благ, являются активными участниками управления всеми государственными и общественными делами.

В развитом социалистическом обществе с исключительной силой дает знать о себе закономерность, открытая марксизмом-ленинизмом: чем шире размах и значительнее глубина исторических преобразований, тем большие массы людей в них участвуют; вовлечение же все новых миллионов людей в общественное развитие ускоряет его ход в громадной степени. Словом, есть полное основание говорить о социалистическом, коммунистическом прогрессе как о качественно новом типе прогресса<sup>1</sup>; при социализме возникают и новые, невиданные ранее возможности социального развития, и новые силы его осуществления в лице свободных от эксплуатации и национального гнета людей — классов, социальных групп, наций и народностей, действующих под руководством марксистско-ленинской партии по

---

<sup>1</sup> Категория социалистического, коммунистического прогресса порождена самой жизнью, практикой научного коммунизма. К. Маркс, указывал В. И. Ленин, совершил гигантский шаг в развитии теории — «дал научный анализ одного общества и одного прогресса — капиталистического» (Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 143). Теперь, в период строительства коммунизма, наша партия, опираясь на идеи Маркса, Энгельса, Ленина, дала всеобъемлющий научный анализ закономерностей становления нового общества и раскрыла суть, главное направление и формы социалистического, коммунистического прогресса.

единому плану, как монолитная, сплоченная масса. Здесь безгранично расширяется база исторического творчества народа и его авангарда — Коммунистической партии, ибо коренные интересы трудящихся совпадают с потребностями поступательного развития общества.

Наша партия органически, неразрывно связывает дальнейший подъем экономики, научно-технический прогресс, неуклонное совершенствование структуры производства, организацию общественного труда с укреплением сознательной дисциплины трудящихся, с ростом их культурного уровня, который включает и высокую эстетическую культуру. Это две стороны единой задачи. Революционные перемены в жизни общества не только открыли необозримые горизонты для творческого труда человека, развития его сил и способностей, дремавших при капитализме, но и необычайно расширили сферу эстетического освоения им объективного мира. Коммунистический труд, к которому мы идем и придем, непременно будет органически сочетать в области материального производства научно-техническое и эстетическое творчество. На решение этих задач и нацеливает нас XXIV съезд КПСС.

Мне уже приходилось писать о том, что в процессе перерастания социалистического труда в коммунистический акцент в материальном производстве все более переносится с механического, малоквалифицированного труда на труд творческий и, следовательно, на самого человека, его духовные, в том числе эстетические, способности, потребности. Напомню также, что, предвосхищая будущее, К. Маркс особо подчеркивал взаимосвязь общественного прогресса в сфере деятельности в рабочее время, которое будет сокращаться, сводиться к минимуму, с прогрессом в сфере деятельности в свободное время, которое будет соответственно возрастать<sup>1</sup>. А из этого вытекает необходимость наиболее полного раскрытия духовных богатств личности, эстетического воспитания человека в процессе труда, эстетического «наполнения» как рабочего, так и свободного времени. Справедливо говорят: время работает на социализм. Столь же верно, что и социализм ускоряет время, ход

---

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 25, ч. II, стр. 386—387, т. 46, ч. II, стр. 217.

истории. Он создает условия для духовно-эмоционального насыщения и рабочего, и свободного времени, которое предполагает не только досуг, а и продуктивное его использование в общественных целях по усмотрению личности, в соответствии с ее интересами.

Вот почему, обращая внимание на эстетическое «наполнение» свободного времени, нельзя забывать и о правильном, экономном использовании рабочего времени. Более того — именно на этом надо делать главный упор, потому что дальнейшее повышение жизненного уровня масс, создание материальных условий для их всестороннего, гармонического развития, сокращение рабочего и увеличение свободного времени прямо зависят от роста производительности труда, совершенствования производства, повышения его эффективности.

Подъем производительности труда — это, как известно, в конечном счете самое главное для победы социализма и коммунизма; вместе с тем это есть и процесс экономии рабочего времени, имеющий силу закона, неразрывно связанного с потребностями научно-технического прогресса. При социализме, когда средства и орудия производства находятся в руках трудящихся, этот закон используется в интересах всего общества и каждого трудящегося. Недаром экономию рабочего времени и равномерное распределение времени по различным отраслям К. Маркс считал первым экономическим законом на основе коллективного производства.

Очевидно, что эстетическая наука призвана рассматривать человека не просто как потребителя вещей и предметов, обладающих эстетической ценностью, а как активного деятеля, творящего по «законам красоты» и удовлетворяющего в процессе труда свои жизненные потребности, в том числе и эстетические, духовно-эмоциональные. В социалистическом обществе научно-техническая революция воздействует через социальные отношения на эстетическое сознание людей и на искусство, способствуя их всестороннему развитию.

В противоположность этому в буржуазном обществе материальные силы, по меткому выражению К. Маркса, наделяются «духовной деятельностью», а человеческий труд низводится до степени материальной силы. В современных условиях эта открытая Марксом тенденция проявляется особенно отчетливо. В век научно-техниче-

ской революции в буржуазном обществе нет недостатка и в различных теориях, абсолютизирующих это положение.

При капитализме вещи, созданные человеком, отчуждаются от него: рабочему, трудящемуся они не принадлежат. Художнику, вовлеченному в орбиту буржуазных отношений, это также хорошо знакомо. И тем не менее, даже не имея ничего, кроме ясного ума и рабочих рук, человек тут находится обычно во власти вещей: сам он, его достоинство определяются капиталом. (Разумеется, «отчуждение» характеризует не просто господство вещей над людьми, а вещественную форму антагонистических общественных отношений, эксплуатации, порабощения личности стихийными силами социального развития.) Кстати, характерно, что в произведениях поп-арта и абстракционизма духовный мир человека исчезает: поп-арт проповедует «вещизм», культ «бессознательного», а абстрактное искусство «технизует» сознание и затем проецирует его на действительность, извращая ее и «не замечая» героических деяний рабочего класса, широких масс трудящихся, их борьбы против социального и национального гнета. То же самое происходит в упадочнической буржуазной литературе. Она умиляется «зоологической жизнью», смакует эротику и животные инстинкты, культивирует примитивизм, глумление над человеком.

Заслуживает серьезного внимания и проблема «природы» и «цивилизации», на которой спекулируют буржуазные теоретики. Она потому и существует в буржуазной философии и эстетике, что в искаженном виде воспроизводит реальные факты и явления. Советские ученые, несомненно, многое сделали, чтобы опровергнуть буржуазные теории биологизации социальной жизни, неопровержимо доказав, что социальные законы к биологическим не сводимы. Однако это не дает основания забывать, что процесс развития *Homo sapiens* как вида подчиняется и биологическим закономерностям, поэтому физическое развитие человека нельзя сбрасывать со счетов. Недаром в Программе КПСС, где говорится о человеке будущего, имеется в виду гармоническое сочетание в нем духовного богатства, моральной чистоты и физического совершенства. Наконец, надо видеть не только разницу между социальными и биологи-

ческими закономерностями, но и определенную связь между ними. В самом деле, атомная война, которую пытаются развязать «бешеные», — явление социального порядка, ее источник — империализм. Но разве не угрожает атомная война биологической природе человека, причем не только нынешним, но и будущим поколениям? Конечно, угрожает. Значит, «естественная природа» человека также требует охраны, защиты, но защита эта предполагает социальную борьбу за человека, против враждебных ему сил, против «фурий частного интереса». Она не имеет ничего общего с принципами борьбы за существование, которые применительно к природе провозгласил Дарвин. Ее законы открыты Марксом, Энгельсом, Лениным.

Буржуазные писатели на разные лады смакуют положение о некоей низменной и неизменной природе человека, вопросы, связанные с «гибелью цивилизации» под воздействием радиоактивности, превращением людей в результате многих мутаций в животноподобные существа, которым будет неведома подлинная культура. При этом они замалчивают, что новую мировую войну в наше время можно предотвратить, что в руках человеческих находятся рычаги величайшего общественного прогресса, что общественную «среду» можно формировать по «законам красоты» и что в условиях социализма бережное отношение к технике и природе (человеческой и окружающей) не противоречащие, а дополняющие друг друга, неразрывно связанные начала. Коммунизм, указывали Маркс и Энгельс, означает разрешение конфликта между обществом и природой.

Основоположники научного коммунизма не исключали из своего экономического, политического, эстетического анализа человека как природное существо. Каждый «человек, — писал К. Маркс, — является непосредственно *природным существом*», он наделен *«природными силами, жизненными силами»*, являясь *«действенным природным существом»*. И далее: «Эти силы существуют в нем в виде задатков и способностей»<sup>1</sup>.

Однако Маркс и Энгельс не останавливались на этом. Они подчеркивали: для того чтобы природные задатки

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стр. 631.

человека начали функционировать как действительная сила, необходим труд, активная деятельность, которая «очеловечивает природу», совершенствует природные задатки и способности людей, формирует новые способности. А поскольку труд всегда осуществляется при определенных социальных отношениях, мы обязаны, рассматривая вопрос о сущности человека, встать на историческую точку зрения, то есть понять человека как продукт истории и как «исторический продукт», рожденный той или иной эпохой, исторически конкретными социальными отношениями.

Хорошо известно, что Маркс и Энгельс, выступая против буржуазной политической экономии, которая приписывала всякому труду несвободный характер, ссылались именно на историю. Они показали, что труду принадлежит решающая роль в завоевании человеком власти над стихийными силами природы. Труд создал и самого человека: он раскрыл ему глаза на прекрасное в природе, сделал его владыкой мира, преображающим лицо Земли по «законам красоты».

Маркс и Энгельс показали также, что подневольный труд — не вечное явление. Он возник исторически, историей он и будет упразднен. На смену труду подневольному придет труд свободный, творческий — социалистический, коммунистический, — что вовсе не предполагает движение вспять, возвращение к ремесленному производству. Именно благодаря промышленной революции, говорил Энгельс, производительная сила человеческого труда достигла такой высоты, что стало возможным впервые за время существования человечества при разумном распределении труда между всеми «не только производить в размерах, достаточных для обильного потребления всеми членами общества и для богатого резервного фонда, но и предоставить каждому достаточно досуга для восприятия всего того, что действительно ценно в исторически унаследованной культуре — науке, искусстве, формах общения и т. д., — и не только для восприятия, но и для превращения всего этого из монополии господствующего класса в общее достояние всего общества и для дальнейшего развития этого достояния»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 18, стр. 215.

Маркс и Энгельс превосходно понимали: отнюдь не всякое разделение труда ведет к тому, что духовное производство (наука, искусство и т. д.) сосредоточивается в руках немногих, а на долю большинства приходится тяжкий подневольный труд. Это — порождение частнособственнических отношений.

Уничтожение частной собственности на средства производства и утверждение отношений сотрудничества и взаимной помощи между людьми ведут к такому разделению труда, при котором будет обеспечено подлинно гармоническое, всестороннее развитие личности. В коммунистическом обществе всякий труд, писал Маркс, будет поднят на высоту искусства.

Очень важный вывод. Но он должен быть и верно понят. А для этого нужен ясный ответ по крайней мере на два главных вопроса: во-первых, почему Маркс и Энгельс, говоря о коммунистическом труде в сфере материального производства, сравнивали его с художественной деятельностью и, во-вторых, в чем смысл этого сравнения? Означает ли оно отождествление художественной деятельности с трудом в сфере материального производства или нет?

## II

Сразу же скажем: К. Маркс никогда не противопоставлял искусство труду. Это и понятно. Ведь первоначально художественная деятельность непосредственно вплеталась в материальное производство. Да и после «отпочкования» от материального производства искусство не утратило своего «практического значения», если не трактовать его в духе узкого практицизма, примитивного утилитаризма. Наконец, не только искусство, а всякое творчество, будь то сфера материального или духовного производства, таит в себе эстетические элементы, вызывает эстетическое воодушевление.

В свою очередь характеристика уровня эстетического развития общества не исчерпывается достижениями искусства. Следует учитывать степень всего эстетического развития народа, всех видов человеческой практики.

Развитие искусства само зависит от того, каков характер труда в обществе — свободный или подневоль-



ный, а также от того, как и в какой мере раскрывается активная жизнедеятельность человека.

Эстетическая культура социализма — закономерное, социально обусловленное явление, продукт новых социальных отношений. Она — результат коренной перестройки и обновления прежней структуры эстетических отношений, создания новой системы эстетических ценностей. В отличие от антагонистических обществ, где социальный прогресс сопровождается растранижением, растратой накопленных материальных ресурсов и ценностей духовной культуры, в социалистическом обществе социальный прогресс носит всесторонний характер, предполагая, в частности, эстетическое освоение достижений и научно-технического прогресса.

В современных условиях бурного индустриального развития техника органично входит в среду, окружающую человека, становится предметом его эстетической деятельности, восприятия и переживания. Да и сам процесс труда не только в сфере искусства, но и в материальном производстве настоятельно требует от человека развития творческих потенций, накопления и использования эстетического опыта. Это — знамение времени, объективная в нашу эпоху тенденция общественного развития, которая при капитализме, однако, встречает сопротивление частнобуржуазных отношений. В социалистическом же обществе эта объективная тенденция, напротив, находит благоприятную социальную почву для своего проявления во всех областях жизни. Здесь удовлетворение и развитие эмоционально-духовных потребностей людей совершаются не только средствами искусства, но и в процессе труда в сфере материального производства. В особенности сейчас, когда дизайн<sup>1</sup> — создание материальных ценностей на базе художественного конструирования — все

---

<sup>1</sup> Дизайн — особый вид эстетической деятельности. Он соединяет эстетическую и, как принято выражаться, внеэстетическую деятельность в области материального производства. Раньше эту функцию выполняло искусство. Но оно охватывало, как правило, сферу уникальных предметов. Сейчас дизайн включен в массовое производство, что повышает значение эстетической культуры в этой области: художественное конструирование, отвечая и принципам технической целесообразности, и «законам красоты», создает предметы высокой эстетической ценности.

более расширяет границы эстетической деятельности, становится важным фактором утверждения высокого художественного вкуса и развития эстетического чувства.

Конечно, дизайн и в капиталистическом обществе получает все большее развитие, помогая создавать «красивые вещи». Не меняя ничего в положении рабочих на капиталистическом предприятии, где, по меткому определению К. Маркса, духовные потенции материального производства противостоят рабочим как чужая собственность и господствующая над ними сила, он служит дополнительным средством извлечения прибыли, нередко раздувая и навязывая трудящимся ложные потребности. Тем самым усиливается эксплуатация не только в системе производства, но и через систему потребления<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Социальные антагонизмы, присущие капитализму, проникают и в научно-техническую сферу, порождая в ней глубочайшие противоречия. Но естествознание и техника в мире капитализма не стоят на месте, хотя и неравномерно, они движутся вперед. Безусловно, капиталистические производственные отношения оказывают свое негативное воздействие и на науку, технику, а также на дизайн. Однако воздействие капиталистических производственных отношений на дизайн не проявляется столь отчетливо и непосредственно, как в идеологической сфере. Кроме того, монополии не исключают конкуренции, которая так или иначе стимулирует развитие техники, естествознания и дизайна для получения монополиями максимальной прибыли, в том числе и за счет совершенствования качества продукции, красоты выпускаемых изделий и улучшения системы обслуживания с учетом эстетических вкусов потребителей. Наконец, борьба двух систем на мировой арене также заставляет буржуазию маневрировать, искать и приводить в движение все новые резервы, использовать в своих целях достижения научно-технической революции и ее результаты, в том числе достижения художественного конструирования, и в сфере производства, и в сфере потребления. Вместе с тем борьба двух систем все более выявляет и связь искусства с общественной жизнью, усиливает значение политической идеологии в художественном творчестве и роль диалектико-материалистического мировоззрения во всех сферах научного знания (в определении главнейших путей научного поиска, хода исследования, эксперимента), активно влияя на характер использования в искусстве новых материально-технических средств и систем, рожденных научно-техническим прогрессом.

Вот почему научно-техническая революция, охватывая все сферы общественной жизни, отнюдь не сглаживает противоречия капитализма. Напротив, она обостряет их. Эстетическая

При социализме вся культура, в том числе и эстетическая, создается народом и для народа. В социалистическом обществе, где всем строем жизни у людей вырабатывается высокая активность, массы выступают не только потребителями эстетических ценностей, но и их сознательными творцами. Причем здесь и овладение эстетическими ценностями прошлого, и все более широкое проникновение эстетического начала в производство и быт, и широкое использование средств массовой коммуникации в системе эстетической культуры опираются на ее интенсивное развитие — создание новых ценностей, отвечающих гуманистическим идеалам коммунизма. Естественно, освоение эстетических ценностей, накопленных на протяжении веков, и создание новых — внутренне связанные процессы.

К усвоению накопленных ценностей обращаются все новые поколения людей. Особенно велика роль художественной самодеятельности. Она становится могучим средством приобщения народа к высоким образцам искусства и его народным истокам, формирования развитого художественного вкуса, эстетических суждений и творческих способностей трудящихся. В условиях зрелого социализма художественная самодеятельность приобретает новый характер: ее идейно-художественное качество растет, увеличивается массовость, расширяется сфера деятельности (к самодеятельному искусству в области поэтического творчества, музыки, изобразительного искусства прибавилось, например, кинолюбительство).

Поскольку социальные, идеологические барьеры, существовавшие раньше между профессиональным и самодеятельным искусством, при социализме устраняются, художественная самодеятельность приобретает новое эстетическое значение. Речь идет не только о ее

---

культура не составляет исключения. В частности, в условиях современного капитализма все явственнее наблюдаются рост дизайна, рекламы, материально-технических возможностей искусства в целом и в то же время разгул мистицизма, упадок буржуазных нравов, искусства и литературы. Впрочем, красивые вещи, созданные на базе дизайна, и их реклама объективно также являются своеобразным обвинением капитализма, ибо обнаруживают и ярко подчеркивают противоречие, резкое несоответствие между потребностями трудящихся и их удовлетворением в капиталистическом обществе.

размахе. И не только о том, что научно-техническая революция расширяет сферу и возможности самодеятельного искусства, а также сферу его влияния на массы. И не только о возросшей его идейно-художественной ценности. Важно, что художественная самодеятельность в нашей стране представляет собой творческий сплав индивидуальных и коллективных форм творчества, вырастающих на почве социалистической народности: взаимодействие индивидуальных и коллективных форм стимулирует развитие каждой из них и искусства в целом. Ведь художественная самодеятельность существует у нас не изолированно, а в системе единой социалистической художественной культуры: она питает профессиональное искусство, которое, взаимодействуя с самодеятельным, пробивается к новым и новым его эстетическим пластам и в свою очередь ведет самодеятельное искусство к новым художественным высотам. К тому же самодеятельное искусство само по себе — богатейший источник народного воодушевления, могучее орудие политического, нравственного и эстетического воспитания масс. Тем самым развитие культуры в условиях зрелого социализма характеризуется не только ростом эстетических ресурсов, но и новым качеством эстетических потребностей людей, всесторонним использованием ими культурных ценностей как прошлого, так и настоящего, все более широкими возможностями эстетического совершенствования личности, развития эстетических отношений во всех сферах жизни общества. В условиях развитого социализма эстетическая культура пронизывает все виды общественной практики — художественную, научную, конструкторско-техническую, социально-организаторскую, — и все области социальной жизни, начиная от производства и кончая бытом, все формы воспитания масс.

Все это с необходимостью требует отличать и четко определить содержание, специфику таких понятий, как «эстетическая культура» и «культура художественная»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О необходимости различать эти понятия мне приходилось писать еще в работе «Искусство и общественная жизнь» (1959). Но тогда это положение диктовалось главным образом перспективой развития эстетических отношений. Однако уже скоро

Разумеется, между ними нет глухой стены: художественная культура входит в состав эстетической, но не истощает ее. Все виды творческого труда так или иначе подчиняются «законам красоты», законам эстетической деятельности. Но в том ли только дело, что понятие «эстетическая культура» шире по объему, чем понятие «художественная культура»? Конечно, нет. Все гораздо сложнее: не всякое явление художественной культуры и далеко не сразу становится достоянием эстетической культуры общества. Например, произведения искусства, будучи фактом художественной культуры, приобретают значение эстетической культуры лишь в том случае, когда они, овладевая сознанием масс, получают общественное распространение и утверждение. В этом смысле эстетическая культура общества — всегда массовая культура, характеризующая меру ее социального освоения, определенную ее социальную норму. Если в условиях антагонистических обществ высокое искусство не обязательно становится массовым — фактом эстетической культуры, то при социализме вся подлинно художественная культура является массовой. Тем самым она — достояние эстетической культуры.

В то же время художественная культура имеет относительную самостоятельность: особые методы, материал, функции, структуру и т. д. Вообще говоря, эстетическая культура, как сложная, взаимосвязанная и цельная система эстетических отношений, различных видов эстетической деятельности, и по своей структуре, специфике и функциям отличается от структуры и функций входящих в нее элементов, а специфические элементы, составляющие эстетическую культуру, в

---

стало ясно, что у нас сложилась новая, весьма прогрессивная область единой марксистско-ленинской эстетики — эстетика труда. Жизнь практически убеждает в том, что ограничиваться в эстетике изучением лишь проблем искусства, хотя и их значение все более возрастает, невозможно, как невозможно и втиснуть новый материал в привычные представления и эстетические категории. Труд, техническое и научное творчество, эстетическую организацию среды обойти в эстетике никак нельзя. Сама практика, сама жизнь требуют ломки традиционных представлений, обогащения эстетических категорий. Это диктуется потребностями и теории, и практики, расширением сферы эстетического освоения мира.

свою очередь, обладают определенной специализацией, находятся в сложной координации и субординации друг с другом и реализуются в социальной действительности посредством эстетической культуры общества в целом.

Непонимание и недооценка сложности структуры эстетической культуры развитого социалистического общества могут привести к серьезным просчетам и в теории и на практике. И нередко приводят к ним, когда эстетическую культуру отождествляют с тем или иным ее элементом, распространяют принципы, характерные для одной эстетической сферы, на остальные области эстетической культуры и даже и на эстетическую культуру в целом. Например, авторы отдельных работ закономерности и специфические функции дизайна пытаются перенести на всю эстетическую культуру. Возникает идея некоего тотального проектирования, под которую подводится и искусство. Тем самым искусство растворяется во всех других видах творческой деятельности, а дизайн утрачивает присущие ему специфические качества. Такую же медвежью услугу науке, думаю, оказывают те, кто, не учитывая многоуровневый характер эстетической культуры (дизайн, ближе всего стоящий к производству, реклама, прикладное искусство и архитектура, живопись и литература и т. д.), проводят прямолинейную, упрощенную связь между социальной действительностью и каким-либо видом эстетической деятельности. Обычно это оборачивается вульгарным социологизмом. Вместе с тем отождествление различных элементов эстетической культуры ведет к «освобождению» составляющих ее сфер от содержательных функций и, следовательно, к формализму, а также к умалению значения искусства в структуре эстетической культуры.

Можно смело сказать, что от искусства, от его идейно-художественной зрелости в решающей степени зависит общий уровень эстетической культуры общества. Именно искусство воздействует через эстетическое сознание человека на весь его духовный мир, его мировоззрение. Если упустить это из виду, то эстетическую культуру можно свести к чисто внешним признакам — покрою костюма или форме бытовых предметов — и тем самым предать забвению социально-классовую ее сущ-

ность, характер социальных отношений, в условиях которых люди создают эстетические ценности. Таким образом, художественная культура — ядро эстетической культуры. И потому, что искусство наиболее полно выявляет эстетические отношения человека к действительности, и потому, что оно представляет собой важнейшую сферу выражения общественно-эстетического идеала, раскрывает будущее эстетической культуры общества, и потому еще, что оно формирует саму способность художественно-образного мышления. Тенденция к сближению, более тесному взаимодействию искусства с другими видами эстетической деятельности лишь подтверждает этот вывод: взаимопроникновение, углубление связей различных сфер и форм эстетических отношений человека к действительности не ограничивают общественного значения искусства, а, наоборот, еще ярче выявляют его специфику как генератора эстетических ценностей общества.

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии подчеркивается, что с продвижением нашего общества к коммунизму «возрастает роль литературы и искусства в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры». Соответственно возрастает и роль идейно-эстетического воспитания масс художественными средствами.

Что же представляет собой художественная культура коммунистической формации? Из каких основных элементов она состоит?

Прежде всего совершенно ясно, что художественная культура коммунистической формации есть результат развития всей предшествующей художественной практики человечества, что она критически усваивает все ценности, созданные для удовлетворения художественных запросов людей. Тем самым художественная культура коммунизма вбирает в себя, творчески продолжает в соответствии с новыми задачами, новым эстетическим идеалом всемирно-исторический опыт искусства. Поэтому закономерно, что одним из первых декретов советской власти был декрет о сохранении культурных сокровищ народа. Это был декрет принципиального

значения: культура должна принадлежать массам, народу — таково кредо социалистической революции.

Культура коммунистической общественно-экономической формации не знает никаких ограничений в освоении достижений художественной мысли человечества, ценностей, созданных предшествующими поколениями. Но это отнюдь не всеядность, не слепое преклонение перед культурой прошлого. Это подлинно народная забота о сохранении всего того, что помогает рабочим, крестьянам, интеллигенции творить новый мир. Это забота об усвоении и развитии подлинно демократических и социалистических элементов художественной культуры. В. И. Ленин писал, что задача состоит в развитии лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы рабочего класса.

Коммунистическое общество жизненно заинтересовано в преобразовании мира по «законам красоты», в великом искусстве, достойном освобожденного народа. Именно поэтому надо, учил В. И. Ленин, «исходить от прекрасного, беря его как образец для формирования художественной культуры социалистического общества»<sup>1</sup>.

Всемирно-историческую художественную практику искусство социалистического, коммунистического общества осваивает всесторонне, что и обеспечивает ему особенно быстрое поступательное развитие.

Однако художественные ценности вне их восприятия — вещь в себе: произведения искусства обязательно предполагают познающего их субъекта, иначе искусство мертво. Вот почему художественная культура коммунистической общественной формации не «музей», не простая совокупность произведений искусства, взятых сами по себе; она включает и процесс их создания, их восприятия, освоения. Лишь в этом случае идеи художника, его образы, овладев сознанием масс, становятся «материальной силой», способной перестраивать мир в соответствии с эстетическим идеалом коммунистического общества.

Прогресс в развитии художественной культуры все-

---

<sup>1</sup> «Воспоминания о В. И. Ленине», т. 2. М., 1957, стр. 320.



гда связан — прямо, непосредственно — с обогащением духовных способностей человека, его эстетического чувства и вкуса, творческого воображения. Нет сомнения в том, что и чувство требует определенной «выучки», культуры, или, говоря иначе, развития индивидуальных эстетических способностей людей.

Известно также, что для совершенствования духовных способностей людей, их проявления необходима «общественная среда», благоприятствующая эстетическому развитию личности, народа. Если этой среды нет, то духовные способности и задатки глоснут или, по крайней мере, спят, дремлют.

Конечно, уже с первых шагов своей сознательной жизни человек приобщается к художественной культуре. Но подобно тому, как к познанию математики нельзя прийти, не освоив счета, так невозможно проникнуть в мир прекрасного без предварительной подготовки к его пониманию в школе жизни, в процессе материальной и духовной деятельности, эстетического воспитания.

Да и это еще не все. Художественная культура предполагает не только определенный уровень развития эстетических способностей людей, но и их умение применять эти способности в самой жизни, на практике. В художественной культуре — в процессе как ее создания, так и использования — главное состоит в единстве эстетических способностей и умения применять эти способности в интересах общества, во имя общественного блага, — причем «универсально», во всех сферах жизни.

Коммунизм обеспечивает всестороннее развитие каждого человека, гармоническое сочетание индивидуальных склонностей, дарования с общественными интересами. В создании эстетической культуры коммунистического общества будут участвовать так или иначе все его члены — люди всесторонне развитые, обладающие высоким художественным сознанием, богатой эмоциональной восприимчивостью, хорошим художественным вкусом и умеющие применять все это практически: в труде, в отношениях между людьми, в быту.

В антагонистическом обществе условия жизни ско-  
вывают художественные потенции человека в области

материального производства; едва ли не единственной сферой, где могут раскрываться многосторонние дарования личности, является в таком обществе искусство. И не только потому, что творческое воображение в искусстве беспредельно. Это лишь одна сторона дела. Главное в том, что даже при капитализме, где эксплуатация человека человеком приобретает наиболее утонченные формы и где пресс угнетения завинчен до предела, художественное творчество сохраняет определенную самобытность, наполняется «реальным человеческим смыслом». Это, разумеется, ни в коей мере не означает, что художник независим от общества, от власти денежного мешка, от продажи своего труда. Речь идет о другом: буржуазные отношения, основанные на купле-продаже, враждебны искусству, которое не терпит обезличенности и принуждения<sup>1</sup>. Оно протестует против всего этого, ибо по природе своей должно быть оригинальным. Искусство лишь тогда приобретает общественное значение, когда отвечает потребностям народной жизни. К тому же эстетические идеалы навязать силой нельзя. Вот почему всегда существовало и развивалось народное гуманистическое искусство, как бы ни старались эксплуататорские классы парализовать его.

Этим, кстати сказать, объясняется и тот факт, что Р. Роллан, Т. Манн, А. Франс и другие выдающиеся художники, протестуя против капитализма, так часто обращались в своем творчестве к судьбам художника и искусства. Они ратовали за свободное творчество, а таким трудом — и то относительно, в ограниченных размерах, как уже отмечалось, — мог быть в условиях капитализма только труд писателя, композитора, живописца и т. д. Недаром многие художники критического реализма, разочаровавшиеся в капиталистическом прогрессе, видели в мире искусства единственное убежище от тлетворного влияния чистогана.

Жизнь развеяла эти иллюзии. И тем не менее, чтобы судить о том, что представляет собой в капиталистиче-

---

<sup>1</sup> См.: «К. Маркс и актуальные проблемы литературоведения». М., «Наука», 1969; Э. Ю. Соловьев. К. Маркс о враждебности капитализма искусству. «Вопросы философии», 1958, № 5; М. Ф. Овсянников. Наука и основы эстетики. «Вопросы литературы», 1953, № 5.

ском обществе действительно содержательный человеческий труд, в котором наиболее полно раскрываются душа, духовные способности личности, приходится обращаться к искусству. Следовательно, искусство в определенном смысле может служить мерилom духовного развития общества; оно — красноречивое свидетельство того, в какой степени общество дает своим членам возможность эстетического самовыражения. Именно поэтому, характеризуя общество будущего, К. Маркс говорил, что при коммунизме все виды труда будут подняты на уровень искусства. В то же время он подчеркивал специфический характер художественной деятельности в ряду других форм человеческой практики.

Разрывать и противопоставлять эти положения — значит впасть в грубую ошибку. И сказать об этом тем более важно, что буржуазные эстетики — отметим это еще раз — пытаются утвердить, извращая суть научно-технической революции, тенденцию к деидеологизации художественной культуры.

С ошибочными суждениями можно встретиться и в работах отдельных советских теоретиков; проповедь односторонних представлений и, в частности, недостаточно серьезное, поверхностное осмысление характера воздействия научно-технической революции на искусство ведут порой к заключениям, принижающим место и роль искусства в идеологической жизни. Такие умозаключения выступают в разных формах. С одной стороны, встречаются представления о том, будто искусство не имеет «функционального назначения в обществе» и что в этом состоит отличие живописи, музыки, поэзии от ценностей материальной культуры. С другой стороны, сторонники так называемой практически-производственной концепции пытаются свести искусство к «деланию вещей», игнорируя его познавательную, идейно-эстетическую сущность, отождествить художественную деятельность с материально-производственной на том основании, что есть определенные принципы гармонии и красоты, которым так или иначе подчиняются как искусство, так и деятельность в сфере материального производства.

Тем самым получается, что поскольку всякий труд человека включает в себя эстетическое начало, постольку процесс создания художественных произведений

якобы ничем не отличается от «делания» любых вещей. Причем под эти взгляды порой подводится даже некий теоретический фундамент. Говорят: искусство стало самостоятельным видом духовной деятельности в условиях антагонистического общества, когда умственный труд отделился от физического, и так как при коммунизме существенных различий между умственным и физическим трудом не будет, весь труд приобретет творческий характер, то и искусство утратит свой специфический смысл — все виды практики, все виды деятельности будут художественными. Это по-своему «революционная», а на самом деле ликвидаторская точка зрения на искусство, связанная нередко со стремлением вывести красоту предмета непосредственно из его функционального назначения, без учета всех сторон эстетических отношений человека к действительности.

Для тех, кто отстаивает подобные представления, стало своеобразным признаком хорошего тона ссылаться на научно-техническую революцию, которая будто бы лишает искусство «места под солнцем»: художественная деятельность, по мнению этих теоретиков, чрезвычайно упрощается, а в будущем ее вполне заменит кибернетическая машина. Роль человека сведется в лучшем случае к тому, что он будет подготавливать программу для машины; сам же процесс создания художественного произведения можно якобы автоматизировать. В качестве «довода» указывают на то, что уже сейчас наука все глубже проникает в среду искусства и человек в состоянии моделировать довольно сложные элементы процесса художественного творчества. Действительно, автоматика, новейшая техника, кибернетизация ведут к разграничению труда творческого и нетворческого (репродуктивного), предоставляют возможность репродуктивный труд всюду, в том числе и в сфере умственной, духовной деятельности, все в большей степени передавать машине. Но в связи с этим доля творчества в структуре живого труда, органически связанного с эстетической деятельностью, не уменьшается, а, напротив, возрастает.

Впрочем, не только в этом дело. Главное в том, что техника никогда не была и не будет субъектом художественного познания и, следовательно, машина никогда не сможет заменить художника; техника, техноло-

гические процессы сами по себе не являются и предметом искусства в собственном смысле слова. Конечно, оно включает в свою орбиту и технические процессы, изображая их, ибо техника в наше время — необходимый фактор общественного бытия. Но лишь в той мере, в какой техника связана с человеком, с условиями его жизни, в той мере, в какой этот внешний фактор человеческого существования воздействует на внутренний мир личности, ее психологию.

Влияние техники на духовный мир личности не подлежит сомнению: одно дело, к примеру, духовный мир колхозника, управляющего сложными сельскохозяйственными машинами, другое дело — колхозника, занятого ручным трудом, хотя и у того, и у другого социалистическое сознание. Эти особенности труда и сознания — коллективного и индивидуального — искусство, верное правде жизни, игнорировать не может. Но при всем том воздействие научно-технической революции на искусство выступает здесь в своеобразной форме: искусство воспроизводит, «рисует» технические отношения как определенную сторону общественной жизни, человеческого бытия, как среду жизнедеятельности человека, именно в этом смысл и специфическая функция искусства при изображении технических процессов.

Правда, в буржуазном обществе есть попытки, как это делает, например, Наум Габо, возвести машину в абсолютный предмет искусства и конструировать человека по ее образу и подобию. Но в таком случае мало что остается и от искусства, и от стремления художника к познанию смысла жизни. Хотя последователи Габо и уверяют, что они «гуманизируют технику», на самом деле у них происходит дегуманизация и искусства, и человека. И как бы ни старались подобного рода художники уйти от идеологии, им это не удастся: они гонят идеологию в дверь — она врывается в окно. Только идеология эта антигуманистическая. Разумеется, она также несет на себе известный отпечаток времени — черты капиталистического образа жизни, удушения духовной жизни капиталом, господства капитала и вещей над человеком.

Тем самым еще раз подтверждается, что воздействие техники на искусство осуществляется через соци-

альные отношения, что техника влияет на художников, проходя через сознание, идеологию и психологию людей, определенных классов, социальных групп. Поэтому хотя искусство в нашу эпоху и уделяет все больше внимания проблеме «техника и человек», в чем сказывается высокая степень индустриального развития современного общества (ничего подобного в прошлом не было и быть не могло), эта тенденция по-разному выражается в буржуазном и социалистическом искусстве.

В творчестве многих художников буржуазного Запада научно-техническая революция выступает как рок, преследующий, губящий человека. Они показывают, что технический прогресс при капитализме находится в вопиющем противоречии с нравственным и эстетическим развитием общества. Отсюда одни художники в своем творчестве доходят до глумления над человеком, предрекая его духовное вырождение, другие хотя и протестуют против обезличивания личности, но переносят всю вину с капитализма на науку и технику, рисуя их «демоническую» роль в духовном унижении людей. И только те художники, которые видят созидательные силы общества — героический рабочий класс и его борьбу за счастье людей, — убедительно раскрывают, что не техника сама по себе, а капиталистические отношения препятствуют духовному расцвету личности.

В советском же искусстве в центре внимания художника находится человек, формирование его духовного мира, развитие его творческих способностей в условиях научно-технической революции. Правда, вопреки передовым традициям советской литературы, представленной, в частности, такими романами, как «Цемент» Ф. Гладкова или «Соть» Л. Леонова, в свое время появлялись порой и произведения, в которых техника заслоняла человека. Но то были издержки художественного процесса. Сейчас у советских художников на всех участках искусства необычайно усилился интерес к человеку труда и подъему его культурно-технического уровня в ходе коммунистического строительства. Это — результат их возросшей художественной зрелости и мастерства, их ответ на насущные потребности жизни.

Или другая проблема: человек и история. Она все энергичнее ставится в искусстве. Но как по-разному выглядит эта проблема в освещении художников социалистического реализма и в модернистской литературе! В первом случае народ выступает как подлинный творец истории, а во втором — как игрушка в руках внешних, «демонических сил», которые подавляют личность, превращают ее в ничто. Здесь пролегает водораздел между гуманизмом и антигуманизмом в условиях современной научно-технической революции, происходит их столкновение, их борьба.

Противоположные тенденции обнаруживаются и в истолковании субъекта искусства. Здесь возникает важная проблема — кто является творцом художественных ценностей? Вопрос этот отнюдь не праздный. Перелистайте буржуазные газеты и журналы. В них нередко можно прочесть, например, о том, что «кибернетическая музыка» более впечатляюща, чем музыка Баха и Бетховена, цветная фотография, мол, вполне заменяет живопись, а репродуцирование художественных произведений — индивидуальное мастерство. По признанию других буржуазных авторов и целых институтов, в капиталистическом мире массовые средства информации становятся буквально национальным бедствием, орудием разложения людей.

О чем все это говорит? Лишь о том, что техника, величайшее достижение человеческого разума, используется в капиталистическом обществе не на благо человеку, а во вред ему. Сама же техника тут неповинна. Она не помеха нравственному и эстетическому воспитанию людей, а могучее подспорье, если служит интересам духовного развития общества. Столь же очевидно и то, что даже самая совершенная техника в состоянии создать лишь нечто «похожее», но эстетические открытия, творческий поиск — удел художника. Кибернетическая машина освобождает человека от некоторых простейших технологических операций; она обеспечивает даже несравненно большую точность репродуцирования, чем художник, создающий копии. Но разве искусство сводится к этим технологическим операциям? Нет, конечно. Оно — «восторг и вдохновение», размышление о жизни, ее познание и истолкование. Разумеется, есть эстетическое наслаждение и в «борьбе» с мате-

риалом, подчинении его замыслу; современная техника, освобождая художника от «черной работы», ограничивает в чем-то эти его привычные эмоции, связанные с творческим процессом. Но, как неоднократно отмечали и сами художники, и теоретики искусства, эти привычные эмоции могут быть восполнены другим путем; к тому же современная техника помогает художнику идти к цели — воплощению замысла — быстрее и успешнее, а ведь в этом смысл и венец художественного творчества, всех усилий скульптора, живописца, композитора, поэта<sup>1</sup>.

Нет, художник-творец не может быть уподоблен граммофонной пластинке, он не может быть заменен и машиной хотя бы уже по одному тому, что, создавая свои произведения, он пропускает явления жизни через свое сознание, которое вне общества немыслимо. Оно — продукт труда, социальных условий. И чтобы понять мысли и чувства, запечатленные в творениях искусства, надо обращаться не к машине, а к социальной среде, в которой человек живет, мыслит, творит. Так было всегда. Так обстоит дело и теперь, в условиях научно-технической революции.

Беспочвенны и рассуждения о том, будто машина в состоянии презойти человеческий ум. Исследования показывают, что творческие способности человеческого мозга по сути своей безграничны. В процессе творческого труда ум, все духовные способности человека развиваются, обогащаются. Наконец, и сами кибернетические машины — творение человека. Именно человек их создает, заставляет работать, дает им программу и тем самым подчиняет их своим целям, которые в конечном счете всегда определяются общественной жизнью, ее потребностями. Если принципы технического конструирования сами по себе нейтральны к общественным условиям, то люди отнюдь не безразличны к ним; они создают предметную среду, машины и величайшие произведения искусства, руководствуясь своими целями, идеалами, а эти цели, идеалы — результат общественной жизни. Так что люди, с одной стороны,

---

<sup>1</sup> На это справедливо обратил внимание, например, Н. В. Гончаренко в книге «О прогрессе искусства». Киев, «Наукова думка», 1968.



зависят от социальных условий, а с другой — воздействуют на них <sup>1</sup>.

Именно в наше время, в обстановке научно-технической революции и ее огромного влияния на все сферы жизни общества, особенно важно не оставлять в тени, а, напротив, обстоятельно выявлять социальную природу художественного творчества. Обратимся, например, к современной архитектуре. Она призвана в нашем обществе удовлетворять как материальные потребности людей, так и их эстетические запросы, причем широчайший круг их эстетических потребностей. Произведения зодчества воздействуют на эстетическое сознание человека в той мере, в какой их выразительная функция соответствует широкому спектру социальных и культурных потребностей общественного развития. Разумеется, было бы наивностью переносить законы художественного творчества в области живописи или литературы на архитектуру, требуя от нее «типических характеров в типических обстоятельствах». Однако и архитектура, подобно другим видам искусства, включена в процесс познания, в ней всегда выражается эстетический идеал и, следовательно, так или иначе эстетические взгляды, художественные вкусы общества. Вместе с тем она обязательно предполагает, как и все остальные виды искусства, созидание таких ценностей культуры, которые, став предметом непосредственно-чувственного восприятия людей, оказывают идейно-эмоциональное воздействие на их духовный мир. Значит, «познание» и «созидание» в искусстве противопоставлять нельзя, хотя их соотношение в различных видах художественной культуры, само собой понятно, неодинаково <sup>2</sup>.

Еще Кант тонко уловил, что искусство в культуре выступает связующим звеном между «чистым» и «практическим разумом». К. Маркс, переработав все достижения немецкой классической эстетики с позиций материалистической диалектики, определил искусство

---

<sup>1</sup> См. введение Т. Павлова к книге «Актуальные проблемы ленинской теории отражения». София, 1969, стр. 11—68.

<sup>2</sup> В настоящее время советская архитектура находится на стадии активной разработки образного языка для решения новых задач, поставленных развитием культуры нашего общества.

как художественное духовно-практическое освоение мира, всесторонне раскрыл проблему «труд — познание — искусство» и с точки зрения генетической (причин возникновения искусства), и с точки зрения общественных его функций, анализируя различные виды художественного творчества в их историческом движении, в их взаимосвязи, в системе сложных социальных отношений разных общественных формаций.

Естественно, искусство имеет и свою «технологию», свои технические навыки и приемы труда. Под воздействием научно-технических открытий «художественная технология» видоизменяется, обновляется, совершенствуется. Особенно в наш век, век величайшей научно-технической революции. В ходе ее раскрываются богатейшие возможности для использования все новых и новых технических средств в искусстве, причем не только в области архитектуры или дизайна, где эта тенденция выражена наиболее явственно, но и в других видах художественного творчества. Введение в обиход новых материалов также накладывает отчетливую печать на создание художественного образа в искусстве.

Более того, под воздействием научно-технической революции возникли новые виды художественного творчества. Так, вслед за художественной фотографией вошло в жизнь телевидение, с появлением звука, а затем цвета заметно расширились творческие возможности кино. Под влиянием научно-технической революции углубилась и интеграция различных видов, жанров и форм художественного творчества, в результате на их стыках рождаются новые эстетические явления, виды и формы искусства, не отменяя, впрочем, созданных ранее. Например, на основе телевидения, театра и кино появились телеспектакли и телефильмы. Необычайно увеличиваются также возможности «повторения», репродуцирования художественных произведений. И хотя здесь не обходится без известных эстетических потерь (скажем, при переводе одного изобразительного ряда в другой), факт остается фактом: научно-техническая революция создает широчайшие материальные предпосылки для развития искусства, обогащения его видов, жанров и форм, является важнейшим

условием широкого распространения художественных произведений и усвоения их массами<sup>1</sup>. И понятно почему: каждый вид искусства имеет свои материально-технические приемы и средства, с их помощью художник, отражая действительность, создает художественный образ. Вне этих материально-технических средств искусство не существует и существовать не может, а те, в свою очередь, во многом зависят от прогресса науки и техники. Если обратиться к истории киноискусства, то нетрудно выяснить, как новые технические средства (широкий формат, стереоскопия и пр.) привели здесь к новым приемам создания художественного образа (например, к новым приемам монтажа), к новому решению творческих задач с помощью движущейся или скрытой камеры и как в связи с этим расширились творческие возможности кино, возросла его зрелищность (достаточно сравнить изображение массовых сцен до и после изобретения широкоформатного кинематографа).

Недооценивать роль технических средств и их растущие возможности в развитии искусства по мере развертывания научно-технической революции нельзя. Но столь же неправомерно и абсолютизировать их, ибо творческое своеобразие искусства в ряду других видов общественной практики они не устраняют, не ослабляют, а, напротив, выявляют еще сильнее, помогая более глубокому эмоционально-образному постижению художником жизни, усиливая его направленное воздействие и расширяя его творческие возможности в созидании ценностей художественной культуры.

Специфические законы художественной деятельности, таким образом, сохраняют все свое значение и в условиях научно-технической революции. Новая «художественная технология», рождаемая ею, отнюдь не умаляет и тем более не отменяет объективных закономерностей искусства, а, входя в структуру тех или иных видов, жанров, форм художественного творче-

---

<sup>1</sup> На базе научно-технической революции создаются новые виды техники, которые обеспечивают новые, несравненно более широкие, чем раньше, возможности фиксации, хранения и трансляции художественных ценностей, новые способы активного включения художественных произведений прошлого в обиход ныне функционирующей культуры.

ства, адаптируется ими. В условиях научно-технической революции технические приемы и средства в искусстве совершенствуются, видоизменяются и обновляются довольно быстро, требуя от художника все больше умения, сноровки, знаний. Умение использовать технические приемы и средства при создании произведения искусства — определенный показатель художественного мастерства. Но главное в искусстве — глубина образно-эстетического познания жизни, ее существенных сторон и явлений, широта и емкость художественно-образного мышления.

При этом важно учитывать, что с помощью одних и тех же материально-технических средств можно выражать разное образно-эстетическое содержание, разные идеи — как прогрессивные, так и реакционные. То же самое следует сказать и относительно материально-технических систем изображения, которые возникли в области кино или телевидения и которые тесно смыкаются с научно-техническим прогрессом и его закономерностями. Иными словами, эти материально-технические системы, безусловно, имеют самостоятельную логику инженерного развития: соединение науки и техники обеспечивает проектирование и создание специализированной техники для реализации художественных целей. Таким технологическим процессам присущи свои темпы развития и принципы обратной связи. Они влияют на искусство, а искусство — на них. Однако свое идейно-художественное «наполнение» все эти технологические процессы получают в функционировании существующей художественной культуры, в процессе художественно-образного отражения действительности, если иметь в виду создание художественного произведения, а не его тиражирование. А здесь уже встают гносеологические вопросы, выходящие за пределы «художественной технологии». Самый важный из них — как с помощью материально-технических средств отражается в искусстве правда жизни.

Вне этого все рассуждения о художественном мастерстве, художественности произведения, о прогрессивных и регрессивных тенденциях в искусстве — пустой звук. Художники прогрессивных и реакционных устремлений различаются не тем, что они используют будто бы принципиально разные материально-техни-

ческие средства, а в зависимости от того, как они раскрывают и объясняют действительность, жизнь людей, с каких идеологических позиций. Кстати, техника искусства — тоже результат обобщения художественной практики и закрепления ее в процессе исторического развития культуры. Техника в искусстве — это не просто некое материально-техническое пособие в руках человека, это прежде всего техника художественного мышления; художественное же мышление развивается исторически, определяется в конечном счете общественным бытием людей.

Этому не противоречит и тот факт, что современные коммуникативные средства, необычайно бурно развивающиеся под влиянием научно-технической революции, способствуют не только созданию новых видов искусства, но и укреплению связей художественных культур народов. Ведь суть дела в том, какую функцию эти средства выполняют, в каком обществе они развиваются — в социалистическом или капиталистическом. Иногда говорят: развитие современных средств коммуникации ведет к демократизации искусства. Это верно лишь в том смысле, что они создают возможность распространения культуры в массах. Вопрос, однако, в том, какова по своему содержанию культура? Бывает ведь и так: чем выше уровень развития технических средств, тем больший вред они приносят, если являются носителями искусства, которое культивирует низменные инстинкты, аморализм, искажает правду жизни. Другое дело, если перед нами культура высоких мыслей и чувств, развитых художественных вкусов, культура, отвечающая насущным потребностям жизни, ее прогрессивным тенденциям. Высокий уровень коммуникативных средств еще не показатель высокой эстетической культуры: необходимо учитывать ее качественные характеристики, которые не имеют ничего общего с самоцельным развитием технических приемов и средств выражения.

### III

Вернемся еще раз к комплексу техника — наука — искусство. Он может быть правильно понят лишь с учетом существующего в обществе разделения и обоб-

ществления труда: как раз обобществление и разделение труда связывают научно-техническое развитие с социальными отношениями, а социальные отношения — с художественным прогрессом. Так было всегда. Так обстоит дело и в социалистическом обществе, но с той особенностью, что обобществление и разделение труда здесь основываются на общественной собственности. В противоположность капитализму, где конкуренция охватывает и искусство (например, кино и телевидение противостоят друг другу не сами по себе, а потому, что вовлечены в жестокую конкурентную борьбу фирм, монополий), в условиях социализма обмен результатами трудовой деятельности носит характер товарищеского сотрудничества и взаимопомощи людей.

Возникновение и совершенствование новых видов искусства, связанных с техническим прогрессом (кино, телевидение, фотография), потребовали невиданной до сих пор дифференциации, профессионального разделения труда внутри искусства. Развитие художественной и эстетической культуры в целом приводит к некоторым новым видам дифференциации и интеграции форм деятельности и за границами искусства.

Научно-технический прогресс в определенных отношениях все более выводит искусство за рамки индивидуального творчества. Кинофильм, телеспектакль — результат коллективной деятельности людей различных профессий, подчас не имеющих прямого отношения к законам художественного творчества (инженеры, специалисты, осуществляющие и контролирующие технологию получения и трансляции художественного изображения и т. д.). Как социальное явление, современное искусство требует создания особых общественных институтов, организаций (союзов), административно-управленческого аппарата (министерств, управлений и т. д.), а соответственно и подготовки профессионально специализированных кадров, которые непосредственно планируют и практически организуют на различных уровнях функционирование искусства в обществе.

Современная кинематография, телевидение представляют собой оснащенные сложнейшей техникой не только художественно-творческие, но и производственные предприятия, нередко включающие в свою струк-

туру научно-исследовательские институты (например, НИКФИ — кинофотоинститут), экспериментальные лаборатории и т. д., поэтому они требуют высококвалифицированных, специально ориентированных инженеров, техников, научных работников, узкая профессиональная деятельность которых должна быть объединена, скоординирована и подчинена общей, основной задаче — созданию высокохудожественных произведений искусства.

Таким образом, в рамках подобных организаций осуществляется специфическая форма интеграции профессионально различных форм деятельности, возникают свои, особые задачи, природа которых органически связана с особенностями эстетической, в том числе художественной, культуры.

Научно-технический прогресс привел к серьезным изменениям в формах деятельности и внутри искусства. Прежде всего происходит дифференциация различных операций творческого процесса, которая закрепляется на уровне общественного разделения труда. В создании одного произведения (например, кинофильма) участвуют разные художники-профессионалы (сценарист, режиссер, оператор, актеры и др.), функции деятельности которых достаточно четко разделены и специфичны. Произведение киноискусства с этой точки зрения есть результат объединенных усилий художников многих специальностей. Новые виды искусства становятся своеобразным способом и сферой интеграции и синтеза различных видов искусства<sup>1</sup>.

Интеграция как объединение в едином процессе создания произведения искусства творческих усилий художников разных профессий, использование в одном произведении элементов художественного изображения различных видов искусства представляет собой необычайно широкую базу для синтеза искусств. И это, безусловно, прогрессивный процесс: благодаря взаимодействию видов и жанров искусства расширяются его творческие возможности, совершенствуются традиционные

---

<sup>1</sup> В данном случае вопрос о синтезе в искусстве рассматривается лишь в связи с более общей проблемой интеграции различных видов творческой деятельности с точки зрения влияния научно-технического прогресса на искусство.

формы и появляются новые, жанры и виды искусства обнаруживают, выявляют все новые эстетические грани, качества, обогащается язык искусства, возникают новые стимулы, способствующие художественному развитию.

Понятно, что интеграция в социалистическом искусстве не исключает, а, наоборот, предполагает дифференциацию его видов, жанров, форм. Она лишь усиливает их взаимообогащение. В искусстве социалистического общества укрепляются взаимосвязь и единство всех частей, всех звеньев, всех видов художественной культуры на основе единого социалистического содержания. Что же касается научно-технической революции, то она лишь усиливает как интеграцию, взаимообогащение видов, жанров и форм в искусстве, так и углубление их специфики, воздействуя на искусство через социальные отношения, обобществление и разделение труда, причем воздействуя на художественную культуру в целом, во всех ее составных частях.

Образцом интеграции и синтеза искусств в интересах народа является ленинский план монументальной пропаганды. Известно, что В. И. Ленин выдвинул этот план вскоре после победы Октябрьской революции. В 1918 году приступили к его осуществлению. И хотя план этот реализовать тогда не удалось, будущее было за ним. В чем его смысл? План монументальной пропаганды был нацелен на решение больших идейно-творческих задач, рожденных революцией. Он опирался на синтез изобразительных искусств. План монументальной пропаганды обращал взоры художников на новые явления жизни, выдвигая на авансцену искусство, которое было созвучно миллионам, совершившим первую в истории социалистическую революцию.

Монументальное произведение, представляющее собой синтез различных видов или форм искусства, не есть их простое «сложение», хотя каждый вид, вошедший в данный синтез, сохраняет свои специфические особенности. Да и сам процесс создания такого произведения, как правило,— коллективное творчество. Здесь, словом, налицо интеграция видов и форм искусства при сохранении их дифференциации. Здесь закладываются основы для новой их дифференциации на базе нового синтеза, а не просто происходит сочетание



видов и форм искусства, даже тогда, когда синтез этот имеет своей основой какой-либо один вид художественного творчества. Тут необходимо видеть взаимосвязь частей, их единство или по крайней мере тенденцию к этому единству, к цельности всего художественного организма.

Безусловно, материалы и средства создания художественного образа (слово — в литературе, краски — в живописи, звуки — в музыке и т. п.) имеют свои выразительные возможности. Однако если так называемая формальная сторона искусства рассматривается в отрыве от содержания, то может создаться впечатление, будто техника искусства, мастерство в области формы независимы от художественного познания жизни. Более того, возникает иллюзия, что художественная деятельность сводится к реализации определенных, формализованных приемов и навыков и ее нетрудно автоматизировать.

Такая интерпретация развития материально-технических средств современного искусства приводит буржуазную эстетику к умалению его познавательного значения. При этом нередко единственной формой познания объявляется наука, которая гносеологически противопоставляется искусству. В действительности же искусство и наука имеют общие гносеологические корни, как различные виды единого, всеобщего, живого, плодотворного человеческого познания, они помогают друг другу и идут рука об руку<sup>1</sup>.

Совсем не случайно, что в истории порой одни и те же мыслители двигали вперед и научное и художественно-образное познание действительности, способствуя общественному прогрессу. Но и в том случае, если ученый непосредственно не занимается искусством, он все

---

<sup>1</sup> Этот вывод теперь может быть подтвержден и экспериментальными данными, раскрывающими гносеологическое единство художественного и научного познания, взаимосвязь, взаимопроникновение образов и понятий в процессе мышления и ученого, и художника, ориентацию ученого и художника-реалиста на познание закономерных связей жизненных явлений (в рамках науки и искусства как специфических структур, своеобразных форм отражения действительности). О путях творчества см.: Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 7—46; сб. «Научное творчество». М., «Наука», 1969.

равно нуждается в высокой эстетической культуре, ибо для выявления истины, закономерных связей явлений ему необходимы строгая логика и «изящество мышления», единство эстетического чувства и мысли.

Существует глубокая познавательная общность всех форм творческого мышления, творческого процесса, тесная взаимосвязь художественно-образного и научного отражения действительности. И то и другое предполагают познание явлений, их сравнение, обобщение, восполнение с помощью воображения недостающих звеньев в цепи событий и смелое, бесстрашное проникновение в будущее на основе познания закономерных связей и отношений действительности. Не довольствуясь их созерцанием, и наука и искусство проникают в сущность явлений, вскрывают тенденции их развития, выявляют пути реализации новых возможностей, рожденных жизнью. И хотя искусство при этом непосредственно не создает материальных ценностей, эстетическое чувство, овладевая сознанием людей, помогает им успешнее решать практические вопросы не только духовного, но и материального, экономического развития общества. Точно так же научное творчество при всей всеобщности своих форм не чуждо «эстетическому озарению», эстетическому чувству. Перефразируя известные слова Тимирязева о даровании ученого, можно сказать, что великий ученый — это равнодействующая таких сил, как творчество поэта, диалектика философа, искусство исследователя.

Взаимосвязь науки и искусства в процессе освоения человеком объективного мира была всегда, имеет место и сейчас, причем в условиях современной научно-технической революции она приобрела новые черты, стала несравненно более крепкой, глубокой и разносторонней, чем когда-либо раньше. Будучи непосредственной производительной силой, наука не перестает быть величайшей силой духовного развития общества, она активно содействует социальному, культурно-историческому прогрессу. В социалистическом обществе все достижения культуры, науки помогают совершенствованию способностей людей и удовлетворению их потребностей. Здесь плановость созидательных деяний и развития общества дает возможность соединить науку, технику и искусство в интересах народа.

В наше время ученый по природе своей является неутомимым и дерзновенным исследователем, который видит свою задачу не в объяснении уже известного, а в раскрытии неизведанного на основе знания объективных законов действительности. И этот присущий современной науке исследовательский пафос охватывает и современное искусство — по крайней мере в высших его проявлениях. Он сказывается не только в том, что, например, в литературе растет удельный вес и значение «интеллектуальной поэзии» или «интеллектуальной прозы». И не только в том, что искусство все больше внимания уделяет людям науки, страстному и вдохновенному познанию ими истины и борьбе за нее. Главное, пожалуй, в другом: если критический реализм возникает и развивается при различном миропонимании художников, то искусство социалистического реализма, способное наиболее полно, всеобъемлюще и глубоко раскрыть в художественно-образной форме всю сложность и динамичность жизни в нашу эпоху, требует от художников последовательно научного, марксистско-ленинского мировоззрения. Да и мышление аудитории, к которой обращено такое искусство, обладает повышенной требовательностью к исторической достоверности художественного изображения событий, характеров и психологии людей. В этом тоже проявляется воздействие науки. И не только исторической, не только философской. Нельзя не видеть того, что при социализме достижения и гуманитарных наук, и естественных, и технических оказывают все более сильное воздействие на эстетическое сознание людей, а через психологию и идеологию человека — на содержание искусства, его тематику, проблематику.

Как общественные, так и естественные науки в наши дни способствуют развитию историзма в мышлении людей. К тому же они углубляют представления людей о пространстве, времени и развитии в природе и обществе. Не этим ли объясняется тот факт, что и художники, и зрители, слушатели, читатели тяготеют ныне к таким «вселенским» проблемам, как «человек и космос», «человек и история»? А дать глубокое идейно-художественное решение этих проблем может лишь тот художник, который в своем мышлении опирается на принципы осознанного историзма, тот художник, который в

состоянии познать и показать человека всесторонне, то есть как «узел» всего научно-технического и социального развития, в связи с поступательным движением общества.

С другой стороны, и искусство активно формирует не только психологию и идеологию, духовный облик ученого, но и облик современной науки, требуя строгой доказательности и красоты мысли, выявляющей ее, гармонии истины и красоты как в процессе научного мышления, так и в его результатах. В современную науку, например, прочно вошел принцип «красоты теории» как необходимое условие и составная часть, неотъемлемая сторона научного метода<sup>1</sup>. А. Эйнштейн, как известно, говорил даже об эстетическом идеале науки, имея в виду достижение такой цельной и стройной ее структуры, которая отвечала бы современному уровню наших знаний о природе во всем богатстве и разнообразии форм.

Однако при всей тесной взаимосвязи наука и искусство, совершенствуя присущие им способы освоения мира, формы и приемы познания действительности, в полной мере сохраняют свою специфику как в познавательном процессе, так и в своем воздействии на общество.

В чем же состоит специфика искусства? Прежде всего в том, что:

— искусство, рисуя конкретные характеры и жизненные явления, дает цельную художественно-образную картину действительности, воздействуя на все стороны духовной жизни людей. Определяющее значение в искусстве принадлежит идейному содержанию — художественной правде, отражающей правду жизни. В силу

---

<sup>1</sup> Этот принцип требует соответствия, предельного перехода от новой теории к старой, независимости аксиом теории от каких-либо специальных систем отсчета, их логической замкнутости, стремления к достаточной компактности, максимальной симметричности основных аналитических соотношений теории и т. д. Этот принцип может быть правильно истолкован лишь в свете материалистической диалектики, то есть восхождения от абстрактного к конкретному, соотношения относительной и абсолютной истин, закономерностей теоретического познания. См.: Г. Ф л е р о в, В. Б а р а ш е н к о в. Диалектический материализм и развитие современной физики. «Коммунист», 1972, № 4, стр. 65.

этого произведения искусства носят исторический характер. Они рисуют бытие людей и раскрывают их сознание в каждую эпоху, хотя по значению своему, как правило, выходят за ее пределы, если обладают большой идейно-художественной ценностью. Словом, это — идеологическое, духовное содержание, в котором запечатлены и предмет и эстетическое отношение к нему человека. Тем самым не только в процессе художественного труда, но и в его результатах раскрывается духовный мир человека. Безликость и подлинное искусство несовместимы. Даже в портрете, созданном талантливым живописцем, выявляется не только лицо, характер изображаемого человека, но и «лицо» автора, его мысли и чувства;

— искусство связывает жизненный опыт автора и аудиторию через художественный образ, устанавливая между ними духовно-эмоциональный контакт. Эти образы и на стадии обобщения имеют, как известно, непосредственно-чувственный характер и благодаря этому вызывают у зрителя, слушателя, читателя интенсивную деятельность образного мышления и ответное чувство. Они толкают к размышлениям, пробуждают творческую фантазию и ассоциации, творческую энергию. Они глубоко западают в душу человека, переживаются им. Это значит, что не только по результатам, но и по характеру воздействия на массы искусство есть форма специфической духовной деятельности, основанной на художественно-образном познании действительности (вне художественно-образного отражения действительности в искусстве невозможно понять и все другие его функции: идеологическую, эмоционально-эстетическую, коммуникативную и т. д.);

— общественная роль искусства определяется его идейно-художественным значением. Только овладев сознанием людей, оно превращается в могучую силу движения общества вперед. И эта великая, преобразующая роль искусства в общественной жизни с особой силой раскрывается в условиях социализма, в процессе строительства коммунизма. Один из ярких показателей этого — сотворчество художника и масс. Оно осуществляется у нас во все возрастающей мере. Теперь нередко явление, когда читатели выступают коллективным критиком художественного произведения. Это взыска-

тельное, заинтересованное отношение масс к искусству проявляется и стихийно (письма читателей, слушателей, зрителей авторам, в газеты, в Комитет по телевидению и радиовещанию), и в организованных формах (собеседования, встречи с писателями, композиторами и т. д.). Тем самым творческий контакт между художником и аудиторией — взыскательной и доброжелательной, притом культурной, знающей — усиливается. И это — одна из форм развития художественной культуры в социалистическом обществе, одна из форм эстетических отношений, в которых объектом идейно-эстетического воздействия становится то зритель, читатель, слушатель, то живописец, писатель, композитор, деятели театра, кино и телевидения.

Другими словами, конфликт, присущий антагонистическому обществу, конфликт, который вел к отчуждению народа от культуры, а художников — от народа, снят самой жизнью. Трудящиеся в зрелом социалистическом обществе активно участвуют в развитии искусства. Кроме того, единое марксистско-ленинское мировоззрение, присущее всем классам, социальным группам, всем народам социалистического общества, еще крепче связывает художественную интеллигенцию с массами. И хотя противоречия между тем или иным художником, с одной стороны, и аудиторией, с другой, не исключаются полностью и при социализме, одно ясно: сила воздействия произведения искусства на массы находится здесь в прямой зависимости от того, в какой степени художник связан с опытом народа, его борьбой за передовые общественные идеалы.

Итак, в процессе историко-культурного развития, особенно в наше время, совершенствуются, обогащаются как «поэзия логики идей» в науке, так и логика идей в поэзии, в искусстве. Но искусство остается искусством, а наука — наукой. В частности, искусство отнюдь не претендует на то, чтобы, отображая сущность явлений, формулировать законы природы, раскрывать ее физические, химические, биологические свойства. А наука, прибегая к образному раскрытию мысли, не имеет своей целью создание художественных образов и не создает их. Она не чурается «мышления в образах». Но одно дело — непосредственно-чувственные восприятия, представления и другое дело — образ в искусстве,

как единство типического и индивидуального, единство отражения действительности и ее идейно-эмоциональной, эстетической оценки, единство сущего и перспективы (идеала). Хотя содержание художественного произведения может быть передано и языком науки, краски при этом потускнеют, ибо на смену художественному образу, который и на стадии обобщения сохраняет свою непосредственно-чувственную форму, придут, как говорил Гегель, «сухие формы».

Вероятно, термин «сухие формы» применительно к науке не очень верен: без эмоций, богатого воображения никакое творчество, никакое познание вообще невозможны. Есть пленительная красота и в научных выводах. Но несомненно: при переводе художественного образа в научное понятие, требующее по природе своей предельной точности и однозначности понимания всеми людьми, богатство эмоциональных ассоциаций, неизменно сопутствующих искусству, будет утеряно. И это убедительно свидетельствует, что искусство непреходяще и неповторимо. Разве люди когда-нибудь захотят расстаться со своим духовно-эмоциональным, эстетическим богатством? Конечно, нет. При коммунизме, когда духовное развитие общества поднимется на небывалую высоту, искусство не только не утратит своего значения, а, наоборот, получит все условия для всестороннего расцвета, как и наука. Его социальная функция и роль возрастут.

Искусство коммунистической формации — качественно новое искусство, причем не только по происхождению, но и по своему содержанию и форме, а также по законам развития.

#### IV

Законы искусства нельзя понять вне истории: они не даны человеку на уровне непосредственного, «живого созерцания». Они могут быть раскрыты лишь в процессе художественного творчества, поняты и истолкованы как итог, сумма, вывод истории общества, где искусство — составная часть культуры человечества. Именно силами науки и искусства, действующими в тесном союзе, достигается осознание, говоря словами Н. Бора, «единства и красоты всей нашей картины Вселенной»,

«создание образа окружающего мира», если воспользоваться выражением А. Эйнштейна<sup>1</sup>.

Естественно, соотношение науки и искусства, рационального и эмоционального в картине Вселенной на разных исторических этапах неодинаково. Было время, на заре человечества, когда элементы научного и художественного познания составляли нерасчлененное единство (стадия «первобытного синкретизма»). В ходе развития общественной практики наука и искусство становятся постепенно самостоятельными сферами человеческого познания и действия, все яснее вырисовываются особенности метода, формы как науки, так и искусства. Еще в эпоху античности главенствующее место в осознании единства и красоты объективного мира занимало эстетическое чувство (Космос, Вселенная и Красота противопоставлялись Хаосу). В этой цельной картине мира деталям, «элементам» серьезного значения не придавалось, аналитическое познание находилось в зачаточном состоянии. Да и потом еще долгое время опыт сводился, по сути, к наблюдению; исследования в собственном смысле этого слова не было.

В наш век глубокая аналитическая мысль не оставляет места не только для мифологии, но и для других «посторонних привнесений». Картина мира получает разностороннее, объективно верное истолкование. Однако и ныне поэзия и наука, истина и красота не противостоят, а помогают друг другу. Более того — тенденция к укреплению союза научного и художественного познания, истины и красоты в создании «образа окружающего мира», «образа Вселенной» необычно возросла: взлет художественной мысли в наше время неразрывно связан с высоким уровнем науки, а взлет научной мыс-

---

<sup>1</sup> Конечно, картина эта должна быть понята в рамках общественной практики каждого периода и в динамике ее исторического развития по мере успехов науки и художественного творчества. Каждый новый этап обладает известной устойчивостью научных понятий и эстетических представлений и одновременно тенденцией к их развитию, видоизменению и обновлению, сводя вместе посредством системы все, что добыто искусством и наукой. Словом, это система исторически определенного и вместе с тем бесконечного, неустанно развивающегося знания, в котором логика научной мысли и эстетическое чувство, эстетическая интуиция смыкаются, опираясь на практику в ее диалектическом развитии.



ли — с могучим развитием художественного познания. И это закономерно. В процессе поступательного развития культуры сотрудничество науки и искусства усиливается, что способствует и более глубокому освоению внешнего мира и развитию человеческого мышления, общению между людьми, их духовному росту.

Связь социального и художественного прогресса не подлежит сомнению. Но отождествлять то и другое неправомерно. Художественный прогресс — это прежде всего прогресс в развитии эмоционально-духовной сферы человека, где искусство через чувство совершенствует все его духовные способности, а не отдельные стороны человеческой психики.

Связь искусства с производством, экономикой, различными элементами надстройки выступает в крайне сложных формах. На первый взгляд все представляется даже неким хаосом, отдельные факты существуют как бы независимо друг от друга, изолированно. И тем не менее, переходя от непосредственного созерцания явлений к анализу исторического движения искусства, во всем этом громадном разнообразии противоречивых явлений нельзя не видеть, как сквозь кажущийся хаос и нагромождение фактов пробивают дорогу и дают знать о себе закономерности художественного процесса. Они явственно обнаруживаются тогда, когда эстетические явления рассматриваются на широком пространстве, на больших отрезках времени.

Мысля крупными историко-временными категориями, можно установить следующую закономерность: чем длительнее период, тем отчетливее идеологическое, в том числе и художественное, развитие приближается к экономическому. На это обстоятельство обратил внимание еще Ф. Энгельс. Он же подчеркнул, что искусство в большей мере, чем другие формы общественного сознания, удалено от экономического базиса. Поэтому в искусстве больше, чем где-либо, кривая развития зигзагообразна, и тут, следовательно, недопустимо, как, впрочем, и всюду, вульгарное представление о развитии в духе прямолинейного восхождения вверх, без скачков и противоречий. Это — очень важное положение. Только не надо противоречия превращать в фетиш: не всякие противоречия источник развития, они могут быть и результатом несовершенства человеческого ума и дел,

ошибок в практической работе. Необходимо также видеть характер, типы социальных противоречий и пути их разрешения, а также различать социальные противоречия действительности, которые отражает искусство, и противоречия, присущие самому искусству в процессе развития.

В условиях антагонистического общества, как известно, художественный прогресс зачастую не совпадает с социальным, вступает с ним в противоречие; здесь периоды зарождения и развития художественной культуры формации сменяются периодами упадка, застоя. Только социалистический, коммунистический общественный строй обеспечивает непрерывный прогресс искусства и эстетического сознания всех членов общества. С победой социализма в обществе не остается антагонистических классов и, стало быть, таких социальных сил, которые были бы заинтересованы в ложном, неправильном отражении действительности, в консервации отживших форм, мешающих ее правдивому художественно-образному познанию. А при коммунизме вообще не останется классов и классовых различий между людьми, будет общенародная, бесклассовая художественная культура коммунистического общества.

После победы социалистической революции все достижения материальной и духовной культуры становятся достоянием народа; рост общественного богатства ведет при социализме к всеобщему материальному благосостоянию, к увеличению свободного времени для всех. И чем выше уровень научно-технического развития, чем выше производительность труда, которая, как известно, является самым важным, самым главным для победы нового общественного строя, тем больше у трудящихся возможностей для всестороннего, гармонического развития, для расцвета духовных потребностей как в сфере материального производства, так и в области искусства. Это означает, что неравномерность художественного развития по отношению к материально-технической базе в конечном счете снимается: во все периоды подлинной истории человечества, открытой Октябрьской социалистической революцией, прогресс в экономике в конечном счете способст-

вует эстетическому совершенствованию всех членов общества, а их эстетическое развитие — подъему производства, социальному прогрессу.

Научно-техническая революция несет здесь с собой новые, более совершенные методы решения вопросов не только в области материального производства, но и в других сферах общественной жизни — в системе образования и воспитания, в развитии массовых средств информации, всей культуры. Она несет с собой существенные изменения и в характере труда, делая его все более творческим, сближая в сфере материального производства научную, техническую и эстетическую деятельность. Она расширяет и углубляет также возможности искусства воздействовать на образ мыслей людей, на выработку ими высоких художественных вкусов. Словом, речь идет о гармоническом развитии духовной, эстетической и материальной культуры в условиях высокой социально-экономической зрелости общества, когда социальных антагонизмов уже не существует. Поступательное развитие искусства здесь находится в диалектическом соответствии с экономическим и политическим прогрессом. Социалистическое государство имеет все возможности, опираясь на планирование и другие средства руководства социальными процессами, сделать так, чтобы ресурсы культуры, в том числе и художественной, использовать по-хозяйски, планомерно, накапливать их в интересах всего общества, всего народа. Тем более что экономические, политические и эстетические интересы людей тут не противоречат друг другу, а лежат в плоскости единых социально-политических и идейных интересов общества, ибо с полной и окончательной победой социализма в обществе возникает творческое сотрудничество равноправных людей.

Социалистическое, коммунистическое общество кровно заинтересовано в том, чтобы творческие, эстетические способности людей проявлялись в с е с т о р о н н е. И всем строем жизни уже в условиях зрелого социализма создаются объективные условия для плодотворного сотрудничества классов, социальных групп во всех сферах общества. Многообразные виды, формы, стили и жанры искусства развиваются здесь на единой социалистической базе. Оттого и поступательное развитие их идет необычайно быстрыми тем-

пами в сравнении с предшествующими историческими этапами. Напомним, что Октябрьская революция застала многие народы нашей страны на стадии феодальных и родовых отношений. Однако, опираясь на братскую поддержку всех наций и народностей Советского Союза, эти народы в кратчайшие исторические сроки совершили гигантский скачок от отсталости к прогрессу во всех областях общественной жизни. Сейчас процесс выравнивания национальных художественных культур в СССР в своей основе завершен. Понятно, что известные различия в уровне развития отдельных видов и форм искусства, художественных культур тех или иных народов в нашем обществе еще есть. Но на стадии зрелого социализма уже все народы СССР обладают *развитым самобытным искусством*, интернационалистским по содержанию, духовно богатым, многообразным по видам, жанрам и средствам выражения. В стране происходит сближение национальных художественных культур, их всестороннее развитие на базе лучших национальных традиций и интернационального эстетического опыта народов СССР в условиях, когда в стране уже существует и все более крепнет новая историческая общность людей — советский народ — и соответствующая ей многонациональная, общая для всех народов Советского Союза художественная культура. Это значит, что развитие национальных искусств происходит не только ускоренно, интенсивно, но и *планмерно*. Перед нами однотипные, социалистические по своему социальному содержанию, национальные художественные культуры, которые и составляют в своем органическом единстве художественную культуру многонационального советского народа.

Но вот вопрос: означает ли гармоническое *планмерное* развитие зрелого социалистического общества и его художественной культуры, что в жизни и в искусстве нет никаких противоречий? Коммунистическая общественно-экономическая формация складывается как цельный организм в единстве базиса и надстройки, всех форм общественного сознания, но она не сразу достигает одинаковой зрелости во всех своих звеньях, сферах. Закон ускоренного *социального* развития, охватывая все социалистическое общество, проявляется в разных сферах по-разному и поэто-

му должен быть понят и в рамках каждого отношения, а не только в целом.

Если говорить об эстетических отношениях, то их надо рассматривать в неразрывном единстве с развитием всего социалистического общества, учитывая специфику, качественные особенности связей, функций, конкретные условия жизни людей. В частности, нельзя не считаться с тем, что, хотя развитие социалистического общества совершается планомерно, разные народы начинают движение к нему с разных исторических стадий, ступеней культуры. Вопрос усложняется еще и потому, что при слабом экономическом развитии в прошлом те или иные народы обладали богатым эстетическим опытом, имели художественные традиции, активно влиявшие на художественный прогресс. Были и такие народы, которым, наоборот, требовалось время, чтобы догнать ушедшие вперед национальные художественные культуры. Эти различия при определенных условиях могут порождать противоречия в развитии художественных культур.

Там, где жизнь, всегда были, есть и будут противоречия, но характер их с победой социализма меняется. В условиях социалистического общества противоречия носят неантагонистический характер и разрешаются на его основе, в рамках социалистического строя. Например, у нас нет и не может быть социально-классовых противоречий между самодеятельным и профессиональным искусством. В этом залог интенсивного и планомерного развития художественной культуры. Но реальное противоречие того и другого видов художественного творчества с псевдонародными, отживающими традициями есть и в нашем обществе. Или: в искусстве социалистического реализма не может быть противоречия между методом и марксистско-ленинским мировоззрением. В то же время и в условиях социализма бывает расхождение между замыслом отдельного произведения и его воплощением — противоречие, которое, однако, не имеет под собой социально-классовой подоплеки. Или еще пример. Метод социалистического реализма выступает в многообразии своих стилей, видов, жанровых форм. Произведения всех этих видов, стилей и жанров обладают социалистическим содержанием и зовут народ к единой цели — борьбе за победу

коммунизма. В результате усиливается их взаимодействие. Это — могучий стимул художественного творчества, отвечающего потребностям народа, планомерному развитию искусства. В то же время отдельные стили, жанры, формы социалистического искусства не отменяют и не заменяют друг друга. Каждому из них присущи свои особенности, свои средства воздействия на массы. И, что очень важно, все социалистическое общество заинтересовано в том, чтобы они развивались гармонически, причем за счет не снижения, а повышения эстетических качеств.

Таким образом, планомерное развитие искусства в обществе зрелого социализма нет оснований рассматривать в духе бесконфликтности, как некую абсолютную гармонию, исключая трудности, противоречия. Преодолевая эти противоречия, искусство социалистического реализма получает широчайший простор для расцвета всего жизнеспособного, что накоплено художественным опытом, широчайшую базу для творческого взаимодействия и новаторства как в рамках каждой национальной культуры, так и в масштабе художественной культуры всего многонационального советского народа, а также всей мировой системы социализма. Тем более что с победой социализма не одиночки, а партия, государство, весь народ заботятся о расцвете духовного богатства. Это важная особенность, когда речь идет о художественной культуре коммунистической формации. Эта культура складывается не стихийно, как было в прошлые эпохи: она создается сознательно, планомерно, под руководством Коммунистической партии, вооруженной марксистско-ленинским мировоззрением.

Ф. Энгельсу принадлежит афоризм: коммунизм есть скачок человечества из царства необходимости в царство свободы<sup>1</sup>. Но как этот афоризм понимать? Конечно, не в том смысле, что человек целиком освободится от законов природы и общества, будет творить как «бог на душу положит». Хотя выбор труда в условиях полного коммунизма будет определяться личностью в соответствии с ее склонностями и способностями, эти

---

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, стр. 295.

склонности и способности будут находиться в гармонии с общественной необходимостью того или иного вида деятельности, а результаты человеческого труда в любой области будут иметь общественное значение. С выбором рода деятельности у человека не будут связываться материальные соображения; цели и потребности отдельной личности, ее интересы будут совпадать с исторической необходимостью. И достигаться это будет сознательной деятельностью людей на основе познания законов действительности.

В условиях развитого социализма, в процессе развернутого строительства коммунизма эстетическая наука должна опираться на факты реальной жизни, анализировать их и видеть сложную связь эстетической культуры с практикой, и не только в настоящем, но и в будущем, уметь заглядывать вперед, чтобы общество имело возможность научно управлять социально-эстетическими процессами. При этом главный упор надо сделать на методологических проблемах, ибо здесь в конечном счете ключ к всестороннему развитию эстетической науки во всех ее направлениях и на разных уровнях. Разумеется, можно и эмпирически подойти к решению теоретических проблем, но это долгий и менее эффективный путь. К тому же факты показывают, что как раз в области методологии нас ждет очень большая работа; без ее успешного осуществления трудно развивать и теорию литературы, и теорию отдельных видов искусства, и теорию эстетического воспитания.

Вот почему изучение взаимосвязей эстетики с другими общественными науками, а также с естествознанием приобретает актуальное значение.

Не подлежит сомнению, что эстетика во взаимодействии с искусствоведением, естественными, техническими и различными социальными науками становится глубже, полнокровнее, основательнее, но при этом она отнюдь не растворяется в других научных дисциплинах. Ни в коем случае не следует лишать эстетическую науку ее цельности и специфики. Уместно напомнить: если в свое время Риккерт и Виндельбанд уповали на уникальность общественных явлений и видели в этом некий непреодолимый ров, разделяющий историческую науку и естествознание, то теперь несостоятельность их взглядов настолько очевидна, что эмпирики наших дней

заговорили, например, об исчерпывающем характере «технических» и «инструментальных» приемов исследования эстетических явлений, о полной сводимости способов изучения эстетических явлений к способам естественных наук.

Ясно, что применимость тех или иных способов исследования искусства может быть правильно понята лишь на основе общеэстетических закономерностей, устанавливаемых марксистско-ленинской наукой, путем обобщения данных всей истории научного и художественного познания природы и общества, практики.

Таким образом, возросший уровень науки и практики предполагает и обогащение способов исследования и новые требования к познавательной и практической работе в сфере эстетики. Центр тяжести сейчас уже не в том, чтобы обсуждать, расширяется ли предмет эстетики (конечно, расширяется под влиянием научно-технической революции и других факторов), а в том, чтобы конкретно исследовать, как идет процесс дифференциации и интеграции эстетических знаний, какова координация различных отраслей единой марксистско-ленинской науки и система ее категорий, каково взаимодействие научно-технического прогресса и искусства, каковы взаимосвязь, специфика и закономерности развития эстетических, экономических, технических, нравственных и всех других общественных отношений в условиях зрелого социалистического общества. Здесь действительно немало сложных и во многом не решенных вопросов. Но на стыке пограничных с эстетикой отраслей культуры при правильном, марксистско-ленинском подходе к анализу эстетических явлений следует ожидать нового серьезного приращения знаний, новых научных открытий.



## **СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА И ЕГО МЕСТО В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ**

**С**оветское искусство призвано выполнять важную культурно-воспитательную функцию в нашем обществе, идущем вперед к коммунизму: являясь неотъемлемой частью социалистической культуры, оно служит делу коммунистического воспитания трудящихся. Благодаря заботе Коммунистической партии и Советского государства наше искусство достигло выдающихся успехов. Мудрая ленинская национальная политика Коммунистической партии обеспечила бурный расцвет искусства народов СССР. За годы советской власти в стране создано немало произведений, вошедших в золотой фонд мировой культуры.

Огромнейшее значение для дальнейшего подъема советского искусства имеют труды классиков марксизма-ленинизма, постановления Центрального Комитета по идеологическим вопросам, решения съездов партии. Они вооружают советских художников боевой программой творческой работы в соответствии с задачами строительства коммунизма в нашей стране, с задачами борьбы за мир, демократию и социализм во всем мире.

Строительство коммунизма ставит перед советским

искусством новые, все более сложные задачи, ибо неизмеримо выросли и неуклонно растут идейный и культурный уровень советских людей, их эстетические потребности. Это требует дальнейшего повышения идейно-художественного уровня произведений искусства, мастерства художников. Это требует также разработки коренных проблем марксистско-ленинской эстетики; художественная практика не может двигаться вперед без научной теории, обобщающей опыт художественного творчества.

Марксистско-ленинская эстетика, раскрывая связь искусства с другими общественными явлениями, руководствуется марксистско-ленинским положением о том, что у всех общественных явлений, кроме того общего, что все они обслуживают общество, имеются свои специфические особенности, которые отличают их друг от друга и которые более всего важны для науки. Определение специфики искусства необходимо прежде всего для правильного понимания его общественной роли. Свою политику в области искусства Коммунистическая партия строит, учитывая его специфические особенности и объективные законы развития, его важную роль в коммунистическом воспитании трудящихся.

## I

Марксизм дал последовательно материалистическое понимание искусства, показав, что искусство в своем развитии определяется в конечном счете материальными условиями социальной жизни. Открытие объективных законов общества позволило выяснить связь искусства с экономическим строем, с политикой и другими общественными явлениями, определить его задачи и место в социальной жизни.

Решая вопрос о месте и функциях искусства, марксизм-ленинизм исходит из того, что искусство — явление общественное. В процессе труда совершенствовались мышление и речь человека, его органы чувств. Лишь благодаря труду человеческая рука достигла той высокой ступени совершенства, на которой она смогла вызвать к жизни величайшие творения искусства. В процессе труда люди создают не только пред-

меты, удовлетворяющие их материальные потребности, но и предметы, удовлетворяющие их духовные, эстетические потребности, создают жизненную обстановку «по законам красоты», как говорил Маркс. Они стремятся сделать вещи не только полезные, но и красивые, доставляющие радость, эстетическое наслаждение. И в материальном производстве есть элементы художественного творчества.

Народ — творец всех благ жизни — является вместе с тем величайшим художником, создающим как материальные, так и духовные ценности.

Поскольку труд совершается всегда при определенных производственных отношениях, развитие искусства и его характер обуславливаются прежде всего экономическим строем общества. История искусства показывает, что не все общественные формации одинаково благоприятны для развития искусства, его различных видов и форм, особенно для искусства, создаваемого широкими народными массами. Рабовладельческий, феодальный и капиталистический строй подавляет таланты в трудящихся массах. Социализм, напротив, впервые в истории освобождает труд всех членов общества от эксплуатации, раскрепощает и раскрывает все творческие силы и способности трудящихся; на этой основе расцветают художественные таланты, художественное творчество народа. Величайший расцвет подлинно народного искусства может быть достигнут лишь в социалистическом, коммунистическом обществе.

При социализме труд и в области материального производства все более становится подобным труду художника по своему творческому вдохновению. Но это, разумеется, не значит, что при коммунизме художественная деятельность «растворяется» в материально-производственном труде; различие между ними останется.

Художник создает определенные культурные ценности. Эти ценности выражены и закреплены материальными средствами, делающими произведение искусства доступным наглядному, чувственному восприятию. Но это ценности духовные. Искусство есть элемент духовной культуры. Определяющим в искусстве является его идейное содержание. Поэтому памятники

искусства, хотя их идейное содержание и не существует вне материального воплощения, не могут быть отождествлены с памятниками материальной культуры. Попытки пролеткультовцев отождествить художественное творчество с материальным производством означали подмену марксистского материализма вульгарным материализмом, неизбежно ведущим к идеализму, означали ликвидацию искусства.

Ничего общего с марксизмом не имели также утверждения пролеткультовцев и прочих вульгаризаторов, что искусство якобы непосредственно обусловлено уровнем развития производительных сил. Искусство, как специфический элемент духовной культуры, явление надстроечного порядка; надстройка же связана с производством не прямо, а через базис.

Еще К. Маркс в своей работе «К критике политической экономии» отмечал, что некоторые периоды расцвета искусства не находятся в прямом соответствии с уровнем материального производства. Состояние искусства, как и всех других явлений надстроечного порядка, определяется не непосредственно уровнем производства, а состоянием и характером производственных отношений. И действительно, великие произведения древнегреческого искусства, не утратившие и ныне своего художественного значения, родились на сравнительно низкой ступени развития производительных сил общества, а современное буржуазное искусство, несмотря на высокий уровень промышленного развития в главных капиталистических странах, вырождается, разлагается.

Капитализм, превращая искусство в предмет купли и продажи, подчиняет творческую деятельность художника целям извлечения прибыли, эгоистическим интересам буржуазии. Все великие художественные творения в условиях антагонистического общества возникают как отражение классовых противоречий, классовой борьбы народных масс против гнета эксплуататоров.

Искусство отражает породивший его базис как непосредственно, так и через политические идеи, мораль, философию и другие формы общественного сознания, соответствующие данному способу производства. Вме-

сте с тем для понимания такого специфического общественного явления, как искусство, недостаточно установления его связи с базисом, на котором оно возникло. «...Трудность,— пишет К. Маркс о греческом искусстве,— заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны известными формами общественного развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца»<sup>1</sup>.

Великие произведения искусства, выросшие на определенном экономическом базисе, переживают его, сохраняясь и действуя в виде культурного наследства в условиях нового общественного строя. Утверждение, что с ликвидацией данного экономического базиса все искусство, выросшее на нем, якобы отмирает, является вульгаризацией марксизма. Социалистическая революция, уничтожая капиталистический базис, буржуазное государство и право, устанавливая диктатуру пролетариата, господство социалистической идеологии, вызывая к жизни новое, социалистическое искусство, не отказывается от художественных произведений прошлого, а ставит их на службу народу. Великие произведения искусства прошлого, правдиво отражая свое время, борьбу передовых, прогрессивных сил против социального гнета и эксплуатации, способны служить и служат источником эстетического наслаждения и в условиях нового общественного строя. Подлинное искусство, вырастая из потребностей породившего его общества, имеет в то же время непреходящее эстетическое значение. Над истинно прекрасным в искусстве время бессильно, говорил композитор А. Н. Серов<sup>2</sup>.

Перевоороты в области культуры и искусства происходят постепенно. Они не исключают, а, наоборот, предполагают преемственную связь с предшествующей культурой. Возьмем для примера русский эпос. Он

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 135—136.

<sup>2</sup> См. А. Н. Серов. Критические статьи, т. 2. СПб., 1892—1895, стр. 1036.

сложился, как известно, в период образования древнерусского государства и развивался на протяжении X—XV веков. Правдиво отражая героическое прошлое русского народа, традиционный былинный эпос живет и до сих пор, обладает большой познавательной, воспитательной и идейно-художественной силой, используется нами как элемент культурного наследия. Советскому народу и поныне близки, дороги образы былинных богатырей и воплощаемые ими идеалы: верность Родине, народу, патриотизм и ненависть к угнетателям, храбрость. При этом процесс освоения художественного наследия прошлых поколений, разумеется, не имеет ничего общего с механическим его восприятием.

«Хранить наследство,— указывал В. И. Ленин,— вовсе не значит еще ограничиваться наследством...»<sup>1</sup> Это относится и к искусству. Одно лишь искусство прошлого не может удовлетворить эстетические потребности людей: общество требует от искусства ответа на вопросы современной жизни.

В решениях Центрального Комитета Коммунистической партии по вопросам искусства и литературы подчеркивается, что значимость художественного произведения зависит прежде всего от того, насколько глубоко оно отражает современность, насколько оно понятно и близко народу.

Искусство по своей природе является творчеством нового, ибо не прошлое, а живая, современная художнику жизнь определяет темы и сюжеты его произведений. Творить же новое в искусстве невозможно без сохранения и творческого обогащения лучших, прогрессивных традиций прошлого.

Традиции и новаторство диалектически взаимосвязаны в развитии искусства. Марксистско-ленинская эстетика отвергает и нигилистическое отрицание передовых традиций прошлого и формалистическое псевдоноваторство — новаторство ради новаторства. Между тем есть еще литературоведы, проповедующие — вольно или невольно — нигилистическое отношение к классическому наследию и ложно понимающие нова-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 542.

торство. Например, С. Трегуб в книге «Живой с живыми» рассматривает новаторство В. В. Маяковского как «взрыв», как упразднение русского языка и стихосложения, традицию он сводит к усвоению формальных приемов, «способов обработки стиха». При таком подходе не мудрено, что «к школе Маяковского» он причисляет поэтов по чисто формальным, а не по идейно-творческим данным, всемерно возносит даже слабые произведения подобного рода «продолжателей» и третирует крупнейших советских поэтов, творчески продолжающих славные традиции Маяковского. С. Трегуб отрывает советскую поэзию и ее величайшего представителя В. В. Маяковского от предшествующей русской классической поэзии и в силу этого оказывается неспособным правильно объяснить и новаторство Маяковского и его идейно-творческий путь.

Марксистско-ленинская эстетика утверждает огромную прогрессивную роль классического наследства; советское искусство использует это наследство, обогащает и творчески его развивает на новой, высшей исторической основе — с точки зрения мировоззрения марксизма-ленинизма и условий жизни и борьбы рабочего класса.

Выражая мировоззрение классов, искусство не может стоять «вне политики», вне классовой борьбы. Теория «надклассовости», «внеклассовости», «беспартийности» искусства в классовом обществе есть теория буржуазная, идеалистическая, затушевывающая реальные противоречия классов, борьбу классов в области идеологии и культуры в капиталистических странах, а также на мировой арене.

В решениях ЦК партии по вопросам литературы и искусства всесторонне показана вредоносность и полная несостоятельность теории «искусства для искусства», проповедующей безыдейность, аполитизм в художественном творчестве.

Идеологи буржуазии изображают буржуазное искусство стоящим вне политики, вне классов, а на деле оно подчинено корыстолюбивым интересам монополистического капитала. Продажному, растлевающему сознание масс, реакционному буржуазному искусству противостоит передовое, демократическое и социа-

листическое искусство, уходящее своими корнями в толщу народных масс, связанное с самым передовым, до конца революционным классом — с рабочим классом.

В капиталистическом обществе не может быть единой по своему социально-классовому содержанию национальной культуры, ибо в национальной культуре при капитализме идет борьба между господствующей буржуазной культурой, с одной стороны, и элементами демократической, социалистической культуры — с другой. Этот факт стараются скрыть буржуазные националисты. Они пытаются представить развитие искусства как «единый поток», вне борьбы классов. В действительности же все культурное развитие в обществе, разделенном на враждебные классы, совершается через борьбу антагонистических противоречий, под определяющим влиянием классовой борьбы. Борьба между старым и новым в искусстве происходит в форме борьбы различных художественных школ и направлений, выражающих интересы и мировоззрение борющихся классов. Передовые силы общества используют демократическое, революционное искусство в борьбе против отживающих сил. Следовательно, передовое, революционное, демократическое направление искусства способствует свержению отживающих классов, утверждению господства нового строя.

Классовый характер культуры и искусства в условиях капитализма не исключает, однако, известной общности специфических особенностей национальной культуры, общности культурных ценностей нации, различно воспринимаемых различными классами. Психический склад нации так или иначе проявляется в творчестве представителей всех классов данной нации. Лучшие черты нации, носителями которых всегда были трудящиеся массы, передовые силы и классы общества, выражаются ярко и верно в передовом, реалистическом искусстве. Этим также объясняется непреходящее воспитательное и эстетическое значение передового искусства прошлых поколений для людей новой, социалистической эпохи.

Реакционная буржуазия использует искусство в качестве одного из средств идеологической обработки трудящихся, стремясь отравить их сознание ядом че-



ловеконенавистничества. Книжный рынок капиталистических стран наводнен такими, с позволения сказать, «произведениями искусства», как пошлые детективные, порнографические романы, воспевающие аморализм и звериную жестокость, убийства, грабежи и другие насилия. Поднимая на щит все самое реакционное, антихудожественное, всякие формалистические и натуралистические «школы» и «школки», империалистическая буржуазия ведет бешеное наступление против революционного, демократического искусства.

Но реакционная буржуазия бессильна справиться с неодолимо растущими силами мира, демократии и социализма. Духовному убожеству современного буржуазного искусства в странах капитализма противостоит творчество прогрессивных художников, борющихся за демократию, за мир, за социализм. Они своими произведениями воспитывают трудящиеся массы в духе дружбы народов, гуманизма, в духе идей мира, свободы, демократии. Искусство передовое, выражающее чаяния и надежды народных масс, всегда направлено против общественного строя угнетения и эксплуатации и именно поэтому сохраняет в веках свое непреходящее познавательное, эстетическое и культурно-воспитательное значение, и его никак нельзя отождествлять с реакционным, упадочническим искусством, защищающим строй угнетения и эксплуатации.

Литературоведы, зачисляющие *в одну и ту же надстройку*, например, в надстройку над реакционным капиталистическим базисом, растленную литературу эксплуататорских классов и творчество передовых, демократических, революционных художников, представляют дело так, будто надстройка в антагонистическом обществе равно служит и угнетателям, и угнетенным, то есть одинаково служит и укреплению своего базиса и его разрушению, забывая, что в антагонистическом обществе надстройка в руках господствующих эксплуататорских классов является орудием, направленным против угнетенных классов.

Итак, искусство не является единым в антагонистическом обществе: надо различать искусство, служащее отживающему экономическому строю эксплуататоров, с одной стороны, и искусство, враждебное это-

му строю, служащее передовым, революционным классам, народу, — с другой.

Искусство в обществе выполняет прежде всего культурно-воспитательную функцию. Но оно призвано воспитывать людей своими особыми средствами, отличными от средств, специфичных для других элементов надстройки — философии, морали, государства, права и т. д.

Художник-реалист изображает жизнь в форме художественных образов, выражая в них определенные общественно-эстетические взгляды данного общества, класса.

Художественные взгляды людей — это их представления о том, что прекрасно, возвышенно, что соответствует их понятию о красоте, а стало быть, и о том, что противоречит красоте, что является уродливым, безобразным, низменным, что человек отвергает. Художественные взгляды выражают потребность в красоте, эстетические потребности людей данного класса, общества. Эти взгляды, как и другие общественные взгляды, отражают экономический строй общества и изменяются с изменением этого строя. Они находят свое воплощение прежде всего в произведениях литературы и искусства и распространяются через театр, кино, а также музеи, библиотеки, выставки, клубы и другие культурные учреждения.

Искусство содержит в себе и политические, нравственные, философские и прочие идеи, но не теряет при этом своей специфичности, ибо выражает их в художественно-образной форме, отражая действительность. Вне этого оно перестало бы быть искусством. «Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, — писал Белинский, — но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем, — это разве прекрасное намерение, дурно выполненное»<sup>1</sup>.

Специфическое назначение искусства состоит в

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стр. 303.

том, что оно формирует человеческие души путем художественно-образного отображения жизни в свете определенных нравственно-эстетических идеалов, путем удовлетворения и развития эстетических потребностей и художественных вкусов людей. Это относится ко всем произведениям реалистического искусства, в том числе и к сатирическим — таким, как произведения Гоголя «Ревизор» или «Мертвые души»; Гоголь выразил свой нравственно-эстетический идеал через отрицательные характеры, изображенные в его произведениях. Он, по словам В. Г. Белинского, возбуждал в читателе «...созерцание высокого и прекрасного и тоску по идеалу изображением низкого и пошлого жизни...»<sup>1</sup>.

Изображение отвратительного, безобразного не является в искусстве самоцелью. Только упадочническое искусство, враждебное естественным чувствам и разуму, возводит в эстетический кодекс любование безобразным. Передовое искусство, напротив, разоблачает безобразное, пошлое, отвергает отживающие формы жизни с позиций передовых общественных сил, их эстетических идеалов и во имя этих идеалов.

Передовое искусство учит, зовет вперед, раскрывает и воспитывает лучшие качества людей, создавая образцы для подражания. Эти черты особенно присущи советскому искусству, которое воспитывает советских людей активными строителями коммунистического общества.

Лучшие произведения советской литературы и искусства правдиво отражают героизм советского народа, организующую и направляющую роль Коммунистической партии в борьбе за коммунизм, в воспитании трудящихся, в укреплении морально-политического единства советского общества. В таких произведениях советской литературы, как «Чапаев» Д. Фурманова, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «Счастье» П. Павленко и другие, ярко показано, как под руководством Коммунистической партии форми-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 90.

руется и раскрывается характер советского человека, показаны красота и величие его жизни, труда, подвигов, борьбы. Воспитательное значение таких образов, как Павел Корчагин, Давыдов, Чапаев, Мересьев, Воропаев, исключительно велико именно потому, что жизненная правда в них органически сливается с высокой этикой, с возвышенно прекрасным. Эти образы борцов за дело партии служат примером для миллионов советских людей.

Неправильно считать, будто для искусства все явления жизни имеют равную общественно-эстетическую значимость и что само понятие прекрасного, понятие идеала должно быть изгнано из обихода марксистско-ленинской эстетики. В постановлении ЦК партии «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» подчеркивается, что долг советских писателей и театров «отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрестанном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека...»<sup>1</sup>.

Советское искусство призвано учить людей новой, коммунистической морали, утверждать коммунистические идеалы. В свете этого положения необходимо рассматривать и вопрос о предмете искусства.

Подлинное искусство во главу угла ставит человека, его отношение к внешнему миру, его деятельность, его чувства, его интересы. Природа тоже не выпадает из поля зрения художника; но, изображая природу, искусство раскрывает отношение человека к природе, к Родине. Это касается и пейзажной живописи. Например, С. Чуйков в картине «На мирных полях моей родины» показал красоту пейзажа Советской Киргизии. В центре внимания художника здесь находятся массивы убранных колхозных полей среди долин, опоясанных лиловой цепью гор. Эти поля, преобразившие прежний киргизский ландшафт, показывают то новое, что принес с собой в кочевья Киргизии социализм. Советская живопись дает обобщенно-художественное изображение нашей страны, выражает патриотическое отношение советского человека к своей со-

---

<sup>1</sup> «О партийной и советской печати». Сборник документов. М., изд-во «Правда», 1954, стр. 571.

циалистической Родине, в том числе и к родной природе.

Художник-реалист никогда не замыкается в узком мире своих интимных чувств и настроений. Он не удовлетворяется вместе с тем и бездумным копированием натуры. Там, где природа для художника становится предметом рабского копирования или «растворяется» в его интимных переживаниях, искусству приходит конец.

Искусство дает синтетически цельное отображение общественной жизни во всей ее конкретности. Изображая жизнь в ее революционном развитии, советское искусство раскрывает новый мир через образы людей этого мира, через их дела, их подвиги, активную борьбу масс за коммунизм.

«Не понимая дел,— писал Ленин Горькому,— нельзя понять и людей...» В лучшем случае можно понять «...психологию того или другого участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое»<sup>1</sup>.

Вне общественно-трудовой деятельности людей, составляющей основу существования всякого — следовательно, и коммунистического — общества, невозможно понять и духовную жизнь советского человека. Поэтому раскрытие духовного облика людей, строящих величественное здание коммунизма, через изображение творческого характера и величие их труда по праву заняло большое место в искусстве социалистического реализма. Такие книги, как «Цемент» Ф. Гладкова, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Соть» Л. Леонова, «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Бруски» Ф. Панферова, пьесы «Темп» Н. Погодина, «В степях Украины» А. Корнейчука и другие, такие полотна, как «Узловая железнодорожная станция в 1919 году» Б. Иогансона, «На заводе «Серп и молот» В. Мешкова, «Кузнецкстрой — домна первая» П. Котова,— важные вехи на пути развития советского искусства. Они раскрывают пафос героического труда советских людей. Создано также немало произведений, отображающих творческий труд строителей коммунизма: «Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Жатва» Г. Николаевой, «Журбины»

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 221.

В. Кочетова; напомним такие музыкальные произведения, как оратория «Песнь о лесах» Д. Шостаковича, вокальная сюита «Река-богатырь» В. Макарова.

Глубоко реалистические, правдивые образы советских людей художнику удастся создать в том случае, когда он раскрывает и личную жизнь героев в органической связи с их общественной деятельностью. Всякая попытка автора выключить советского человека из общественной жизни, умалить историческое значение его труда ведет к искажению жизненной правды и, стало быть, к идейным и художественным срывам.

Советские художники призваны раскрывать жизнь советского человека во всей ее полноте — не только в труде, но и в быту, в личной жизни. Между тем в ряде произведений технология производства заслоняет человека, его жизнь сводится к одной производственной деятельности. Такие произведения искажают действительность, не выполняют своей воспитательной функции, ибо не раскрывают морального облика советского человека в его величии и красоте.

## II

Искусству присущ не только свой особый предмет, но и свой метод познания действительности. Во введении к работе «К критике политической экономии» Маркс указывает на отличие научного, теоретического и практического способов освоения мира от художественного способа его освоения.

Марксистско-ленинская эстетика определяет социалистический реализм как художественный метод, требующий правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии и имеющий своей задачей воспитание трудящихся в духе общественно-эстетического идеала коммунизма (речь идет об искусстве в целом, а не отдельных видах или жанрах его). Теория социалистического реализма, обобщая художественную практику человечества, поднимает ее на новую, высшую ступень. С позиций социалистического реализма марксистско-ленинская эстетика критически оценивает все достижения искусства прошлого.

Специфический способ познания мира искусством есть способ отражения действительности в форме художественных образов. Иногда художественно-образное мышление противопоставляют логическому, как принципиально различные способы мышления. Это неправильно: и научное и художественно-образное познание отражает объективный мир, развивается в процессе общественной практики и совершает путь от ощущений, непосредственных наблюдений к умозаключениям, выводам, обобщениям и затем к практике как критерию истины. Но не правы и те, которые, справедливо указывая на общую гносеологическую основу научных категорий и художественных образов, представляют дело таким образом, будто художественные образы суть не что иное, как иллюстрации научного понятия; они снимают вопрос о специфике художественно-образного отражения действительности по сравнению с научным познанием.

Искусство, в отличие от науки, отражает действительность не в понятиях, а в художественных образах, в которых общее, особенное и единичное отражены так, что могут быть предметом непосредственно-чувственного эстетического восприятия.

Художник не фотографирует действительность, а воспроизводит в художественных образах то, что типично в явлениях жизни. Процесс создания реалистического художественного образа, если говорить о литературе, есть изображение типичных характеров в типической обстановке. Мы считаем талантливыми литераторами тех, указывал А. М. Горький, которые «...хорошо владеют приемами наблюдения, сравнения, отбора наиболее характерных классовых особенностей и включения — воображения — этих особенностей в одно лицо; так создается литературный образ, социальный тип»<sup>1</sup>.

Типизация в искусстве — это способ раскрытия в художественных образах социальной сущности изображаемых событий, явлений, характеров и условий, их порождающих. Чем конкретнее, глубже и ярче сумеет художник раскрыть в своем произведении сущность

---

<sup>1</sup> М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26. М., Гослитиздат, 1953, стр. 333.

изображаемых им общественных явлений и характеров, тем значительнее будет общественное воздействие его произведения; именно художественные образы, отражая сущность явлений, показывая типические характеры в типической обстановке, связывают впечатления и мысли художника, содержание его произведения с жизненным опытом читателя, зрителя, слушателя и т. д.

Типическое в искусстве — продукт художественного обобщения, выделения общего, существенного в явлениях. Но общее в типическом не исключает особенного, индивидуального. Для социолога, характеризующего классы помещиков и капиталистов, несущественны индивидуальные, неповторимые черты того или иного помещика или капиталиста. Для художника же эти черты имеют существенное значение. Как говорил Пушкин, художнику необходимо обладать «...способностью угадывать человека и несколькими чертами выставлять его вдруг всего, как живого...»<sup>1</sup>. А это и значит показать человека как определенный социальный тип, порожденный конкретными общественными отношениями. В художественном образе каждая черточка так или иначе раскрывает сущность изображаемого характера и события, имеет существенное значение, придает образу убедительность и жизненность. Индивидуальные, неповторимые черты художественного образа, могущие включать в себя и случайное, даются в органической связи с общим, служат раскрытию этого общего, главного, типического.

Художественный образ теряет свою историческую конкретность и превращается в схему, если типичное дается как нечто абстрактно-общее, вне особенного и индивидуального. Точно так же и индивидуальное, взятое вне связи с общим, типическим, не дает правдивого отображения жизни. При абсолютизировании единичного, случайного получается воспроизведение внешней стороны, видимости явлений, плоское, натуралистическое описательство. Антихудожественность натурализма, столь распространенного в современном

---

<sup>1</sup> Это высказывание А. С. Пушкина известно в передаче Н. В. Гоголя. См. «Авторскую исповедь». Н. В. Гоголь. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, стр. 439



буржуазном искусстве, в том и заключается, что он схватывает отдельные, случайные явления и выдает видимость за сущность, искажая действительность.

Итак, художественные образы и научные категории раскрывают существенные стороны, закономерные связи явлений объективного мира. Специфика художественного образа по сравнению с научными понятиями состоит в том, что художественный образ, в отличие от них, сохраняет и на стадии обобщения (типизации) конкретно-чувственное выражение, раскрывает типическое в форме индивидуализированного характера, конкретного события; художественный образ обладает не только познавательной, но и идейно-эстетической ценностью, удовлетворяя эстетические чувства и потребности людей.

В процессе художественного познания огромную роль играет творческая фантазия, воображение художника. Художественный образ, созданный на основе объективно верного отражения жизни, всегда отличается от того, что нам дает непосредственное чувство. Писатель создает образы, в которых обобщены сходные, родственные явления, существенные черты и тенденции в развитии характеров и отношений людей в типичных обстоятельствах и условиях их жизни,— следовательно, нечто отличное от того, что встречается непосредственно в действительности.

Художественное произведение может быть заключено и в фантастическую сюжетную оболочку; иногда образы принимают внешне фантастический вид (так, у Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» изображаются градоначальники с фаршированной головой, с органчиком вместо мозга). Но понимание и трактовка характеров и явлений остаются глубоко реалистическими. Возражая нападавшим на «Историю одного города», Салтыков-Щедрин писал: «Ведь не в том дело, что у Брудастого в голове оказался органчик, наигрывавший романсы, «не потерплю!» и «раззорю!», а в том, что есть люди, которых все существование исчерпывается этими двумя романсами».

Фантазия, сатира, гротеск вовсе не противоречат принципам реализма, если они верно схватывают тенденцию развития данного характера, типа и показывают, к чему оно может привести. Искусство не отка-

зывается от художественного преувеличения, которое позволяет глубже раскрыть существенные стороны жизни, создать «законченный тип», законченный образ. И этот образ означает не отлет мысли от действительности, а, наоборот, более глубокое ее познание. Недаром классики марксизма-ленинизма, разоблачая сущность отношений капиталистического общества, часто привлекали в качестве иллюстраций произведения художников-реалистов.

Иначе обстоит дело в антиреалистическом искусстве, где фантазия искажает действительность и это искажение сознательно закрепляется и используется реакционными классами в своих классовых интересах. Реакционные буржуазные художники отказываются от правдивого отражения жизни, что всемерно поощряется (в том числе и материально) хозяевами денежного мешка, для которых опасно разоблачение античеловечной, эксплуататорской сущности капиталистического строя. Эти художники концентрируют внимание на случайном, несущественном. Они искажают действительность нарочито односторонним изображением и прикрашиванием всякой гнили и мерзости капитализма. Так называемые абстракционисты, например, с особой любовью рисуют «гниющие балки и перегной», претворяя их в «символы общего значения». Художественные образы у них приобретают мистически-символический характер. Субъективный произвол художника здесь поистине неопишуем.

Отказавшись от правдивого изображения жизни, проповедуя реакционные идеи, эти художники оказываются бесплодными и в области художественной формы. Одностороннее раздувание антиреалистами как общего, так и единичного ведет к распаду художественного образа — специфически присущей искусству формы отображения действительности.

Современное упадочное буржуазное искусство любит нагромождать разные «ужасы». Стремясь придать своим бредням правдоподобие, реакционные художники очень часто пользуются обильной натуралистической детализацией, с тем чтобы «опредметить» сверхъестественное. Так поступают, например, Матта и Танги — ближайшие сподвижники сюрреалиста С. Дали. Они

изображают окостенело-мертвую природу, символизирующую слабость и ничтожество человека. Чувство страха, обреченности, пессимизм — неизбежное порождение умирающего капитализма — находят свое отражение в упадочническом буржуазном искусстве.

В современных условиях формализм и натурализм — две стороны одного и того же антиреалистического метода, означающие ликвидацию искусства, его тупик. Формалистические течения в искусстве культивируются идеалистическими теориями буржуазной эстетики; согласно этим теориям, специфика искусства всецело сводится к формальным приемам. В противоположность этому марксизм учит, что форма художественного произведения определяется его идейным содержанием, должна соответствовать идейному содержанию, находиться в гармоническом единстве с ним. Без такого единства нет подлинно художественного произведения.

Благодаря руководству Коммунистической партии, идеологии марксизма-ленинизма искусство нашей страны на основе метода социалистического реализма достигло больших успехов. Но было бы неправильно за этими успехами в развитии советского искусства не видеть серьезных недостатков. Еще не изжиты у нас пережитки формализма и натурализма, еще выпускаются серые, а иногда просто халтурные произведения. И ответственность за это наряду с художниками несут литературоведы и искусствоведы; некоторые из них допускают ошибки, объективно ведущие к защите натурализма и его пережитков в искусстве.

Например, в статье «О некоторых проблемах литературоведения и критики», справедливо возражая против «умозрительных схем в искусстве», автор впадает сам в ошибку, заявляя, что типический образ является просто «...снимком, слепком с этой действительности...», что художественные образы — это снимки с реальных лиц, не подчеркивая при этом, что художественный образ — результат художественного обобщения, а не простой снимок, слепок, фотография<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. «Ученые записки Института мировой литературы имени А. М. Горького», 1952, стр. 14.

При таком подходе задачи художника упрощаются, создание художественного образа сводится к механическому воспроизведению явлений и характеров, проблема художественного обобщения снимается.

Конечно, художник может обнаружить в жизни прообразы, ярко выражающие сущность данного социального явления. Вспомним, например, портрет протоиерея, написанный И. Е. Репиным, или такие произведения советских писателей, как «Молодая гвардия» А. Фадеева и «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого. Но даже портрет в живописи никогда не является простой копией. На портрете, сделанном великим живописцем, отмечал В. Г. Белинский, человек больше похож, чем на дагерротипе (фотографии), ибо «...великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри того человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека»<sup>1</sup>. Реалистическое искусство воплощает в себе жизненную правду, которая не исключает, а, наоборот, предполагает обобщение реальных жизненных явлений в художественном образе.

Ученые и критики, работающие в области эстетики, во многом повинны в том, что у работников искусства за последнее время довольно широкое хождение получила теория, согласно которой типическое в искусстве метафизически противопоставлялось героическому, сводилось к механическому воспроизведению наиболее часто встречающихся в жизни явлений, отрицательные явления исключались из сферы типического, из сферы искусства. Это приводило к тому, что в тех или иных произведениях, в особенности драматических, не было борьбы, столкновения характеров, а имелось в лучшем случае статическое противопоставление положительных и отрицательных персонажей.

Некоторые критики, проповедуя теорию «бесконфликтности», пытались поставить под сомнение, например, типичность образа Айвара из романа В. Лациса «К новому берегу». Они говорили: сын батрака Айвар, воспитанный в семье кулака Тауриня, рвет со своим

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 526—527.

приемным отцом и переходит на сторону народа — это нетипично, ибо характер Айвара и обстоятельства его жизни включают момент исключительности. На самом деле, хотя Айвар в семью кулака Тауриня попал случайно, разрыв его с кулацкой семьей не случайное, а закономерное явление в период роста колхозного движения. Кроме того, основу романа составляет не разрыв Айвара с Тауриным, а изображение жизни латышского народа в момент крутой ломки старого порядка. В. Лацис не грешит против исторической правды, он верен ей.

Художественное произведение отображает и людей особо выдающихся или действующих в исключительных обстоятельствах. Было бы неправильно отрицать их типичность, если обстоятельства и люди изображены верно. Например, В. Маяковский в поэме «Владимир Ильич Ленин» показывает Ленина и как «самого человеческого человека», и как гениального вождя рабочего класса. Маяковский замечательно раскрыл в своей поэме неразрывное единство партии, народа и вождя.

Типическое не ограничивается массовым, а само массовое отнюдь не равнозначно заурядному, серому. Массовый героизм трудящихся является самой характерной чертой всей эпохи Великой Октябрьской социалистической революции. Это типичная черта Коммунистической партии, советского народа. И советское искусство, верное жизненной правде, раскрывает в художественных образах этот массовый героизм, причем изображение массового не исключает, а предполагает яркую индивидуальную очерченность характеров. Так, в романе В. Кетлинской «Дни нашей жизни» изображены повседневная жизнь заводской партийной организации и рядовых советских людей. Директор завода Немиров, секретарь райкома Раскатов, бригадир Пакулин, слесарь Саша Воловик, инженер Полозов и другие турбостроители воплощают в себе общие черты советских людей, тружеников-патриотов. И вместе с тем каждый из них своеобразен, самобытен, у каждого свой жизненный путь, у каждого яркая производственная и личная жизнь; автор не скрывает их личных слабостей и недостатков. Но в целом это единый и слаженный партийный коллектив, способный

преодолеть любые трудности, уверенно идущий вперед.

Художественный образ является особенно действенным, если он верно предвосхищает, раскрывает и утверждает объективные тенденции общественного развития. Подлинный художник видит многое раньше, нежели это становится очевидным для всех. Энгельс, как известно, очень высоко ценил Бальзака именно за то, что «...он *видел* настоящих людей будущего там, где их единственно и можно было найти...»<sup>1</sup>.

Советские художники имеют величайшее преимущество перед реалистами прошлого, которые не знали законов общественного развития; деятели социалистического искусства усваивают единственно научное мировоззрение — диалектический материализм, изучают марксистско-ленинскую науку о законах развития природы и общества, и это помогает им глубже отображать действительность средствами искусства, помогает им видеть тенденции развития, выявлять новое еще в зародыше, показывать пути победы нового. Умение видеть новое — особенно драгоценное качество для советского художника.

Правдиво рисуя жизнь в ее развитии, художник тем самым дает свою оценку изображаемым явлениям через идеи и эмоции, заключенные в художественных образах, типических характерах.

Эмоциональное отношение к миру свойственно, разумеется, всякому человеку, не только художнику. Ученый также не бесстрастный наблюдатель изучаемых им явлений. Но эмоциональность в искусстве выполняет специфическую функцию. Она служит не только для выражения отношения художника к предмету, но и для выявления сущности этого предмета, для эстетической его оценки, и составляет, таким образом, необходимый, существеннейший элемент художественного творчества. Так, в «Песне о Буревестнике» А. М. Горький посредством специального подбора эпитетов («гордый Буревестник», «глупый пингвин»), метафор и т. д. выражает презрительное отношение к

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., «Искусство», 1957, стр. 12.

робким, трусливым пингвинам и окружает ореолом романтической героики образ Буревестника; он пользуется этими эпитетами и метафорами, ритмикой и музыкой речи для создания художественных образов.

«Песне о Буревестнике» присуще единство сатиры и революционно-романтической патетики, ярко передающее расстановку борющихся политических сил накануне революции 1905 года, ожидание близкой революционной бури и ее утверждение. В статье «Перед бурей», опубликованной в августе 1906 года, В. И. Ленин, используя «Песню о Буревестнике» как средство революционного воспитания масс, глубоко раскрыл ее идейно-эмоциональный пафос. «Мы стоим, по всем признакам, накануне великой борьбы...— писал Ленин.— Пусть либералы трусливо кивают на эту грядущую борьбу исключительно для того, чтобы погрозить правительству, пусть эти ограниченные мещане всю силу «ума и чувства» вкладывают в ожидание новых выборов,— пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идет навстречу буре, рвется в самую гущу битвы. Довольно с нас гегемонии трусливых кадетов, этих «глупых пингвинов», что «робко прячут тело жирное в утесах».

«Пусть сильнее грянет буря!»<sup>1</sup>

Эмоциональное воздействие художественного произведения тем сильнее, чем глубже художник выразил чувства, настроения и стремления народа, а не свои лишь субъективные переживания. «Песня о Буревестнике» А. М. Горького именно потому и овладела умами и сердцами миллионов, что она передавала революционные стремления передовых людей, надежды и чаяния широких народных масс России.

Эмоционально-образная оценка жизни в произведениях искусства — это всегда социальная оценка, являющаяся своеобразным отражением общественно-исторической действительности в сознании художника и выраженная через систему художественных образов. Эмоциональность в художественном произведении направляется идеей и всецело служит ей.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 13, стр. 337, 338.

В искусстве идеи выражаются через художественные образы, через типические характеры в типических обстоятельствах. Художественные образы произведения составляют определенное идейно-художественное единство, создающее цельность произведения. Например, главная идея пьесы «На дне» А. М. Горького — разоблачение мерзостей капиталистического общества. Перед нами проходят, с одной стороны, представители «дна», с другой — хищные и алчные хозяева ночлежки — Костылев и его жена Василиса, высасывающие последние соки из своих жертв. Пьеса показывает, что даже на самое глубокое «дно» буржуазного общества простирается корыстолюбивая, алчная рука стяжателя. Где же выход? Разумеется, не в мечтах об утраченном прошлом, как у Барона, не в бессильных мечтах о счастье, несбыточном в условиях капитализма, который калечит и уродует людей, не в утешительной лжи Луки. Через образы действующих лиц и их взаимоотношений Горький подводит читателя, зрителя к революционным выводам.

Подлинное произведение искусства, правдиво отражая жизнь, вместе с тем выражает отношение к ней художника. В изображении жизни проявляются партийность художника, его отношение к различным общественным явлениям, его классовые симпатии и антипатии, взгляды и идеалы. Поэтому различные классы по-разному оценивают и воспринимают одно и то же художественное произведение. Известно, с какой ненавистью встречали проникнутые революционными идеями произведения Пушкина защитники самодержавия — «свободы, гения и славы палачи», как остро стоял в искусстве 60-х годов прошлого столетия крестьянский вопрос, с каким остервенением старались опорочить творчество «буревестника пролетарской революции» — А. М. Горького — буржуазия и ее журнальная челядь.

Положение марксистско-ленинской эстетики о коммунистической партийности в искусстве дает вернейший критерий оценки художественных произведений; оно определяет и направляет творческую деятельность художников социалистического реализма.

Коммунистическая партийность в искусстве выражается в том, что художник изображает и оценивает



события с точки зрения рабочего класса и его авангарда — Коммунистической партии.

Коммунистическая партийность требует от художника быть до конца правдивым в изображении жизни, не кривить душой, быть совестью народа, выполнять свою высокую общественную миссию — служить народу.

Советские художники руководствуются в своей творческой работе политикой Коммунистической партии, политикой, составляющей жизненную основу советского строя, правильно выражающей интересы народа.

Советский художник только тогда может достойно выполнить свою великую миссию инженера человеческих душ, если он знает и глубоко понимает жизнь, политику Коммунистической партии и Советского государства, если марксистско-ленинское мировоззрение органически вошло в его сознание и художественную практику.

Писатель, скульптор, живописец и т. д. — сознает он это или не сознает — всегда руководствуется определенным мировоззрением, которое накладывает свою печать на его творения. Ясное, цельное марксистско-ленинское мировоззрение дает возможность художнику создать высокоидейное произведение, помогает ему уяснить существенные связи и отношения действительности, отделить главное от второстепенного, существенное от несущественного. Марксистско-ленинское мировоззрение — необходимое условие создания высокоидейных художественных произведений социалистического реализма.

### III

Творческий метод художника развивается на основе познания жизни в свете определенного мировоззрения. Но метод художника по отношению к его мировоззрению сохраняет относительную самостоятельность, он не может метафизически отождествляться с мировоззрением. Это — диалектическое единство, что особенно отчетливо можно видеть на примере ряда величайших реалистов досоциалистического искусства. Например, Бальзак, верный жизненной правде, принужден был

идти против своих классовых симпатий, предрассудков. В своих художественных произведениях он глубоко раскрыл неизбежность падения аристократов; несмотря на свои симпатии к ним, показал, как в мире буржуазного чистогана часть дворянства сама вступает на путь капиталистического хищничества. Обнажая кричащие противоречия буржуазного общества, Бальзак создал замечательные образы представителей народа и героев-республиканцев.

Известны также противоречия между реакционными религиозно-этическими воззрениями Толстого и реалистическим изображением жизни в его произведениях, противоречия между воззрениями субъективной социологии народничества и реалистическим изображением пореформенной русской деревни в лучших произведениях писателей-народников, показавших расслоение деревни, проникновение в деревню капитализма.

Следовательно, на основе реалистического метода, правдивого изображения жизни выдающимся художникам прошлого удавалось в своих произведениях преодолевать в известной степени предрассудки, иллюзии своего миропонимания. Но изъяны в мировоззрении, классовые предрассудки неизбежно ограничивали силу и размах реализма даже таких великих художников, как Толстой или Бальзак. Реакционные идеи Толстого о непротивлении злу проявились, например, в романе «Война и мир» в идеализации образа Платона Каратаева, в котором отражены слабые стороны, утопические мечты патриархального крестьянства. Ложные взгляды Бальзака, его иллюзии о возможности примирения классовых антагонизмов под эгидой монархии отрицательно сказались в «Человеческой комедии». Там, где Бальзак в изображении аристократов отступает от правды жизни под влиянием ложных взглядов, он оперирует умозрительными схемами «ходячей добродетели» вроде д'Эспара («Дело об опеке»).

Чем же объяснить, что ряду великих реалистов прошлого, мировоззрение которых страдало противоречивостью, удавалось, правдиво отражая действительность, отступать в практике творчества от тех или иных своих ложных идей и представлений?

Дело в том, что живой материал, над которым художник работает, обладает способностью «сопротивле-

ния» произволу его симпатий и антипатий, как указывал Горький. Именно этой силой «сопротивления» живого материала субъективному произволу художника можно объяснить такие факты, когда великие реалисты прошлого возвышались в своих произведениях над ограниченностью своих личных симпатий и классовых убеждений, над своими классовыми предрассудками.

Чтобы создать действительно художественное произведение, художник должен выразить не одни свои взгляды, чувства, симпатии и антипатии, а нарисовать правдивые образы людей, правдиво отразить события, общественные отношения,— словом, жизнь в ее основных тенденциях, в развитии.

Теоретики, утверждающие, что в произведениях искусства нет и быть не может объективного содержания, стоят на субъективно-идеалистических позициях. Они говорят о художественной правде, но понимают ее субъективистски. Это субъективистское понимание истины В. И. Ленин ниспроверг еще в «Материализме и эмпириокритицизме».

Ленин оставил нам замечательные образцы анализа художественного творчества Л. Н. Толстого, в которых гениально применил марксистскую теорию познания к анализу литературы, к эстетике. За наслоениями религиозно-моралистической проповеди «яснополянского старца» Ленин увидел и раскрыл объективное содержание творчества великого художника во всей его сложности и противоречивости, показал, что по своему объективному содержанию произведения Толстого являются зеркалом русской революции. Будучи гениальным художником-реалистом, Толстой выразил накопившиеся веками чувства ненависти и протеста миллионов крестьян против крепостнического строя. В этом его величие. Толстой, писал Ленин, смешон как пророк «непротивления злу», но «Толстой велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России»<sup>1</sup>. Поэтому гениальное творчество Толстого приобрело международное значение, явилось шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 210.

Исследователи, сводящие анализ содержания художественного произведения к оценке политических взглядов художника, закрывают возможность увидеть в творчестве великих реалистов прошлого за классовыми предрассудками прогрессивное содержание их творчества. Вольно или невольно такие исследователи отрицают объективный характер законов искусства и сползают на позиции волюнтаризма, субъективизма, вульгарной социологии.

Марксистско-ленинская теория познания, примененная к изучению искусства, доказывает, что основой художественного творчества являются объективные законы отражения действительности в искусстве. Кто отрицает наличие этих объективных законов, тот отрицает и эстетику как науку, изучающую их. Лженаучность реакционной буржуазной эстетики прежде всего в том и заключается, что она отрицает объективные законы художественного творчества и объявляет единственным «законом» искусства субъективный произвол художника, могущего якобы творить, не считаясь ни с действительностью, ни с законами искусства, руководствуясь лишь своей художественной интуицией, воображением, фантазией.

Все эти теории ничего общего не имеют ни с наукой, ни с искусством. Вся практика художественного творчества подтверждает, что творчество художника подчиняется требованиям, которые наиболее глубоко и полно выражены в творческих принципах реализма, и прежде всего в требовании правдиво изображать жизнь.

Сошлемся на ряд примеров. В своих воспоминаниях о Л. Н. Толстом Н. Ржанов рассказывает, что он как-то заметил, обращаясь к великому писателю:

«Говорят, что вы очень жестоко поступили с Анной Карениной, заставив ее умереть под вагоном, что не могла же она всю жизнь сидеть с «этой кислятиной», Алексеем Александровичем».

Толстой улыбнулся и напомнил случай с Пушкиным, который однажды сказал кому-то из своих приятелей: «Представь, какую штуку сыграла со мной Татьяна! Она замуж вышла. Этого я никак не ожидал от нее». То же самое и я могу сказать про Анну Каренину. Вообще герои и героини мои делают иногда такие

штуки, каких я не желал бы: они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется.

Здесь действуют объективные законы искусства, требующие жизненной правды. Об этом свидетельствует и А. Фадеев, рассказывая о своей работе над романом «Разгром». «В работе над «Разгромом», — пишет А. Фадеев, — я впервые столкнулся с тем, что многое из задуманного раньше никак не укладывается в произведение. После первых набросков поведения героев, их психологии, наружности, манеры держаться и тому подобное, по мере развития романа, тот или иной герой начинает как бы сам вносить поправки в первоначальный замысел — в развитии образа как бы получается собственная логика»<sup>1</sup>.

Практика художественного творчества показывает, что идейный замысел автора уточняется, иногда коренным образом изменяется, конкретизируется, совершенствуется в ходе создания произведения, под влиянием изучения жизни. Известно, что Толстой первоначально замыслил «Войну и мир» как хронику дворянской жизни, распределив всех действующих лиц по трем семейным линиям: Толстые, Волконские и Куракины. Работая над романом, он изменил первоначальный план и сосредоточил все внимание на героике Отечественной войны 1812 года, превратил семейный роман в эпопею, сделав главным героем народ.

В художественном творчестве, как и всюду, объективная логика вещей определяет логику идей, а не наоборот. Сила подлинного искусства — в правдивом

---

<sup>1</sup> Как известно, изобразительной деятельности всегда предшествует длительный период накопления жизненных впечатлений, дающий на определенной ступени их обобщения в сознании писателя, скульптора, композитора и т. д. идею — замысел произведения. Идейно-художественный замысел имеет важное значение в процессе творчества: если замысел непродуман или тем более фальшив, то и все произведение рассыплется прахом. Но замысел, зародившийся в сознании художника на основе его жизненного опыта, его мировоззрения, — лишь предпосылка художественного произведения. Чтобы создать произведение искусства, художник должен реализовать свой замысел, а для этого надо художественно осмыслить, переработать, обобщить материал своих наблюдений, создать художественные образы, достигнуть единства содержания и формы.

изображении жизни. Изображая жизнь правдиво, художник уже тем самым сознательно или бессознательно опирается на объективные законы действительности.

Работа художника предполагает сознательное, творческое отношение к фактам и к использованию художественных средств. Но это вовсе не противоречит тому, что творчество подчинено объективным законам искусства. Напротив, создать произведение искусства художник может лишь при условии, если, правдиво отражая действительность, он сумеет выполнить требования объективных специфических законов искусства; для этого он должен изучать жизнь и овладевать специфическими законами художественного творчества, законами своего профессионального мастерства. Так, живописец в своей художественной деятельности не может не считаться, например, с законами перспективы. В реалистической живописи все размеры, все краски не хаотичны, а упорядочены. Они образуют цельное и взаимосвязанное единство, раскрывающее объективно верную картину многокрасочного и многоформенного предметного мира. При помощи перспективно сокращающихся линий живописец передает удаление реальных предметов, с помощью контрастов светлого и темного — близкое или далекое их взаимное расположение и т. д.

Способы, приемы, при помощи которых художник осмысливает и изображает действительность, развиваются исторически. Приемы и способы художественного творчества складывались и отшлифовывались в процессе многовековой художественной практики и имеют силу законов. Перспектива и композиция в живописи, эпический, драматический и лирический способы изображения в литературе, законы мелодии, гармонии, инструментовки в музыке и т. д. — все это продукт многовекового развития искусства, художественной практики, основанной на познании и использовании законов объективного мира. Художник всегда опирается на опыт своих предшественников, обогащая и развивая его в соответствии с новым содержанием, порожденным новой эпохой.

Марксистско-ленинская эстетика учит, что в искусстве нельзя быть архитектором человеческих душ, не

овладев художественным мастерством. Художественное мастерство не сводится лишь к технике. Оно предполагает знание жизни и умение глубоко отразить ее в художественно-образной форме. Между тем есть художники, которые полагают, что достаточно овладеть художественной техникой, а остальное приложится, или, наоборот, был бы интересный замысел, а как он выражен — вопрос второстепенный. Об этом свидетельствуют, например, произведения некоторых художников, представленные на Всесоюзной художественной выставке 1952 года. Полотно П. Соколова-Скала «Пугачев» весьма содержательно по замыслу: художник хотел показать единство вождя крестьянского восстания с народом. Но этот замысел не получил полноценного воплощения в картине: в ней нет органического композиционного единства, образ Пугачева заслонен побочными, второстепенными персонажами, помещики изображены примитивно. Такие картины, как «Проба стали» Е. Данилевского, «Хлеба созрели» Л. Фаттахова и ряд других, оставляют зрителя равнодушным: они не раскрывают психологию действующих лиц, характеризуются поверхностным решением темы.

Подлинное произведение искусства представляет собой органическое единство идейного содержания и художественной формы: в нем все элементы формы соответствуют идейному содержанию. Если этого единства нет, то жизненная правда, реализм нарушается.

\* \* \*

Советское искусство — искусство социалистического реализма — рождено новой эпохой в истории человечества, которая характеризуется победой социалистической революции в нашей стране, установлением социалистического строя, строительством коммунизма. Это эпоха величайшей революционной активности народных масс, руководимых Коммунистической партией, пробужденных пролетарской революцией к творческой, сознательной деятельности всемирно-исторического значения.

Советское искусство, как и все другие элементы социалистической надстройки, активно служит укреплению социалистического базиса. Верное жизненной прав-

де, всепобеждающим идеям марксизма-ленинизма, советское искусство воодушевляет трудящихся нашей страны на борьбу за победу коммунизма, активно участвует своими специфическими средствами в коммунистическом воспитании масс.

Под руководством Коммунистической партии советское искусство добилось огромных успехов, ознаменовало собой новый, высший этап в художественном развитии человечества. В советском искусстве впервые в истории художественного творчества широкие массы трудящихся показаны как подлинные творцы новой жизни, как активные строители коммунизма. Советское искусство в образно-художественной форме раскрывает славные дела советского народа, показывает рост социалистического сознания советских людей, источники их героических подвигов. Наше искусство оптимистично по своей природе. Оно отражает самый высокий общественный строй в мире, служит делу коммунизма. Советское искусство проникает далеко за рубежи нашей страны, отражая героические дела советского народа.

Социалистическое содержание, присущее советскому искусству, порождено новыми, социалистическими общественными отношениями — отношениями товарищеского сотрудничества и социалистической взаимопомощи свободных от эксплуатации людей.

Развиваясь на базе социалистического строя, где нет эксплуататорских классов, социального и национального угнетения, наше искусство отражает морально-политическое единство советского народа, дружбу народов, животворный советский патриотизм. Это не значит, что развитие искусства при социализме протекает мирно, без борьбы. Оно совершается в непримиримой борьбе с влияниями реакционной буржуазной культуры — формализмом, натурализмом, национализмом и т. д., в борьбе против пережитков капитализма в сознании советских людей.

Коммунистическая партия воспитывает советский народ на лучших произведениях литературы и искусства в духе коммунизма, в духе непримиримой борьбы со всеми чуждыми нам идеологическими проявлениями во всех областях жизни. Она призывает деятелей советского искусства не только быть на уровне требований народа, но и вести его вперед, раскрывая лучшие каче-



ства, свойственные миллионам советских людей. Советские художники достигли больших успехов в этом направлении. Но нельзя останавливаться на достигнутом. На ряде участков нашего искусства еще имеется серьезное отставание. Особенно это касается композиторов, работающих в области таких синтетических музыкальных форм, как опера. Даже в лучших операх поверхностно раскрываются положительные герои нашего времени.

Помогая партии и Советскому государству воспитывать трудящихся в духе коммунизма, борясь со всеми отрицательными явлениями в нашей жизни, советские художники призваны создавать также полноценные сатирические произведения. Партия указывает, что нам нужны советские Гоголи и Щедрины, что неправильно думать, будто советская действительность не дает материала для сатиры. Темных, уродливых явлений в нашей жизни еще немало, пережитки капитализма еще существуют. Нельзя забывать, что буржуазная пропаганда пытается распространять, подогревать и всячески раздувать нездоровые настроения, идеологически разлагать неустойчивые элементы нашего общества.

За последнее время деятели советского искусства создали ряд значительных произведений сатирического характера. Таковы многие стихотворения К. Симонова и С. Маршака, памфлеты Я. Галана, пьеса «Шакалы» А. Якобсона, карикатуры художников Кукрыниксов, Б. Ефимова и других. Но наши писатели, композиторы, художники еще слабо используют такое могучее оружие коммунистического воспитания трудящихся и разоблачения империалистической реакции, как сатира.

Советские художники призваны разоблачать поджигателей войны, крепить силы мира и демократии, воспитывать наших людей в духе безграничной преданности социалистической Родине и Коммунистической партии, в духе заботы о всемерном укреплении обороноспособности Советского государства. Советские художники должны овладевать марксистско-ленинским мировоззрением, неустанно работать над повышением своего художественного мастерства.

Коммунистическая партия призывает смелее и глубже разрабатывать вопросы эстетики, бороться против

тлетворного влияния буржуазной культуры и буржуазного искусства, против пережитков и проявлений формализма, натурализма, против идеалистических и вульгаризаторских взглядов в эстетике.

Проблемы марксистско-ленинской эстетики необходимо решать на базе конкретного изучения искусства во всех его специфических особенностях. Необходимо шире разворачивать научные дискуссии, борьбу мнений, критику и самокритику по вопросам эстетики, чтобы поднять ее на уровень тех величественных задач, которые вытекают из практики борьбы за построение коммунистического общества в СССР.

1953



## О ПОСТУПАТЕЛЬНОМ РАЗВИТИИ ИСКУССТВА

### СУЩЕСТВУЕТ ЛИ ПРОГРЕСС В ИСКУССТВЕ?

**С**тремительное, неукротимое движение вперед, глубочайшие революционные перемены в общественной жизни, в науке и технике — характерная особенность переживаемой нами эпохи. Поступательный ход истории в современных условиях — в век перехода от капитализма к социализму, в век космических скоростей — столь очевиден, что не заметить его нельзя.

Впрочем... Существует одна область — художественная культура, относительно которой иные даже умудренные жизненным опытом и знаниями люди порой безнадежно разводят руками, когда речь заходит о поступательном развитии. «Искусство и прогресс несовместимы», — утверждают они. Эти люди так или иначе признают, что искусство не стоит на месте. Но о каком прогрессе в развитии художественной культуры можно говорить, спрашивают они, если и поныне мы наслаждаемся произведениями Эсхила и Еврипида, Данте и Шекспира, Пушкина и Л. Толстого, Дидро и Бальзака, хотя они написаны много лет назад? По их мнению, нет объективного критерия, который дал бы

возможность судить о поступательном развитии искусства.

Разумеется, наивно полагать, что каждая новая книга должна быть обязательно лучше предыдущей. В каждую историческую эпоху появляются значительные, малозначительные, а то и вовсе бесталанные произведения искусства. Нередко бывает и так, что произведения, которые на первых порах пользовались широкой известностью, в дальнейшем не выдерживают испытания временем; новые поколения людей к ним почти не обращаются, они сохраняют лишь историко-познавательный интерес. Нельзя не согласиться и с тем, что отнюдь не всякое изменение, происходящее в художественной культуре, означает возникновение более высокого по сравнению с тем, что было создано ранее, ее прогресс. Уже самый беглый обзор истории искусства показывает, что в нем на различных этапах происходят разнообразные по своей глубине, форме, длительности и последствиям изменения. При этом история — не нагромождение случайностей. Сквозь многообразные изменения здесь отчетливо проглядывает внутренняя связь эстетических явлений между собой и с другими социальными явлениями, а в конечном счете с условиями материальной жизни общества. И хотя в различных сферах общества изменения происходят не одновременно, вполне возможно охватить их в единстве, в связи с общим ходом истории.

Взаимосвязь социального и художественного развития проявляется прежде всего в духовном развитии человека, сущность которого, по словам К. Маркса, есть не абстракт, присущий индивиду, а в своей действительности — «совокупность всех общественных отношений»<sup>1</sup>. Как раз духовное богатство человека, его творческих способностей и потенций, — причем *во всей их целостности и во всех областях жизни*, а не в одном каком-либо направлении, — лучше всего характеризует уровень социально-эстетического развития общества, определяемый в конечном счете *способом производства*<sup>2</sup>. А человек в целом во всех его отношениях к дей-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 3.

<sup>2</sup> Из мысли К. Маркса следуют важные выводы и для понимания общественного прогресса. О результатах его мы судим

ствительности наиболее полно раскрывается в искусстве. В силу этого искусство отражает общество в его существенных связях синтетически, всесторонне. Необходимо, однако, отчетливо различать, как и в чем проявляется прогресс в искусстве и как искусство в своем поступательном развитии отражает общественный прогресс.

Непонимание диалектической взаимосвязи этих двух сторон нередко ведет к искаженному пониманию прогресса в искусстве, а то и к прямому его отрицанию.

Вспомните: О. Шпенглер в свое время свел историю общества, по сути дела, к истории искусства, уповая на метод «вживания в объект» и отбрасывая прочь объективную закономерность, причинность. Сторонники подобного взгляда существуют и поныне. Вместе с тем все явственнее дает о себе знать и другое — стремление свести искусство к жизни, отождествив их. На первый взгляд это нечто противоположное. На самом же деле крайности сходятся: и здесь, и там отождествляются общественное бытие и общественное сознание, предмет и его художественное отражение. Это создает почву для всякого рода субъективистских теорий «ценностной характеристики общественного развития», согласно которым все зависит от «точки зрения на предмет».

В действительности мы судим о прогрессе в общественной жизни, устанавливая реальные изменения в ней и направленность этих изменений, причем *определяющую* силу в развитии искусства, художественного познания надо также искать не в умах людей, а в материальных условиях их жизни.

Как показывает опыт истории, оценка искусства в категориях «прогресс» и «регресс» приобретает особое значение в так называемые переходные эпохи, которые знаменуют поворот от одной общественной формации к другой. Это и не удивительно. Именно в это время в

---

не по тому, что несут те или иные изменения отдельным лицам, а всему народу, в какой мере эти изменения отвечают насущным потребностям народа данного общества и эпохи. Да и дорогу прогрессу прокладывает борьба масс. Именно она превращает «идеальное» в реальное, исторические возможности в действительность. Поэтому понятие «человек» мы употребляем в данном случае как родовое понятие, имея в виду народ как главную силу социального и художественного процесса.

экономике обнаруживается конфликт между новыми производительными силами и старыми производственными отношениями, который обостряет все социальные противоречия. Именно в это время в политической жизни возрастает активность масс, происходит созидание новых общественных форм, закладывается фундамент новой надстройки, ускоряется ход социального развития.

К. Маркс подчеркивал, что с изменением экономической основы общества более или менее быстро происходит переворот во всей громадной надстройке<sup>1</sup>. Этот переворот захватывает и общественное сознание, культуру, искусство. Возникает новое миропонимание, растет классовое самосознание социальных групп, формируется *новый тип культуры*, в том числе и художественной, складывается новая система эстетических отношений взамен старых, происходит наиболее полная и глубокая переоценка ценностей, создаются новые традиции, которые связывают данную эпоху с предшествующим и последующим художественным развитием, отчеканиваются новые нравственные и эстетические представления.

Надо только иметь в виду, что сознание во всех случаях отражает изменения, происходящие в базисе, но далеко не всегда адекватно. Поэтому переворот в экономических отношениях может получить в эстетике, в искусстве и иллюзорное выражение.

Точно так же нельзя принимать безоговорочно все суждения людей и о предшествующих эпохах, об искусстве ушедших времен. Еще Плеханов справедливо говорил, что просветители положительно оценивали только те эстетические явления, которые соответствовали их представлениям. И это не единичный случай. Разноречивость в оценках эстетической значимости эпох, а тем более художественных произведений — не редкость.

Нельзя отвлекаться от того, что люди находят самих себя в праотцах и потомках, как выразился Пьер-Симон Баланш. О прошлом и будущем они судят обычно с позиций своего времени, с точки зрения его потребностей, да и в понятиях своего века, нередко

---

<sup>1</sup> См. К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 13, стр. 7.

ограниченно, по прямой аналогии с прошлым, возводя свои эстетические представления в абсолюте, в вечный принцип.

Марксизм, раскрыв единство общего и исторического в явлениях общественной жизни и культуры, не отрицает все и всякие нормы в искусстве, он отвергает лишь *метафизические* нормы и модели «вечной красоты», игнорирующие цельность исторического процесса и разнообразие проявлений общих законов в жизни и в культуре, в художественном творчестве.

Когда К. Маркс писал о том, что древнегреческое искусство в известной мере сохраняет значение нормы и недостижимого образца, он связывал это с известными формами общественного развития, вне которых искусство древних греков невозможно. «Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не находится в противоречии с той неразвитой общественной ступенью, на которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные условия, при которых оно возникло, и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова»<sup>1</sup>.

Если древнегреческое искусство до сих пор так или иначе сохраняет значение нормы и недостижимого образца, то только потому, что «детство человеческого рода» здесь проявилось всего прекрасней, что именно в Древней Греции наблюдалось наиболее полное и динамическое развитие всех его общественных форм. Суть, стало быть, не в отсталости вообще, а в незрелости классово-антагонистических противоречий, которые получают столь мощное развитие в феодальном и особенно буржуазном обществе, причем во всех его сферах, начиная с базиса и кончая формами общественного сознания, искусством<sup>2</sup>.

Уже Гегель отмечал враждебность буржуазного общества искусству. А Маркс научно доказал, что капиталистическое производство «враждебно известным отраслям духовного производства, например искусству и

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737—738.

<sup>2</sup> См. об этом: М. И. Лифшиц. Вступительная статья к сб. «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве». М., «Искусство», 1957, стр. XXIII—XXIV

поэзии»<sup>1</sup>. Ибо оно сковывает духовное развитие рабочего, превращая его в придаток машины; оно обрекает на нищету духа буржуа — в той мере, в какой чувство обогащения, погоня за прибылью заменяют у него все другие чувства. Капитализм превращает все, в том числе и искусство, в товар. Все победы искусства — в прозе, особенно в области романа, в живописи, музыке и т. п. — здесь связаны с борьбой против антиэстетической сущности буржуазных отношений, всевластия денежного мешка. Вот почему «младенческий» древний мир, где человек выступает как цель производства, представляется куда возвышеннее, нежели буржуазный, в котором производство — цель человека, а богатство — цель производства.

Сравнительная значимость различных исторических эпох и в определенном смысле целых формаций для художественного развития человечества зависит от того, в какой мере социальные отношения этих формаций и эпох выявляют человеческое в человеке, способствуют ли они (а если способствуют, то в какой степени) гуманистической устремленности искусства, каково участие народа в создании художественной культуры и в какой степени ее ценности принадлежат народу. Эти обстоятельства не могут не сказаться на сравнительной эстетической ценности художественных явлений разных эпох, а в пределах каждой эпохи — различных художественных течений, школ, отдельных художников, на характере искусства, его идейно-эстетической сущности, постижении им правды жизни, насущных потребностей общественного развития.

В связи с этим в социологии, да и в теории искусства приобретает исключительное значение вопрос о соотношении всемирно-исторического прогресса и прогресса отдельного общества как в целом, так и в частности — в художественном развитии.

Всемирная история искусства представляет собой процесс обогащения человечества все новыми и новыми художественными ценностями, которые, правдиво отражая свою эпоху, приобретают поистине неувядаемое, всемирно-историческое значение. Выдающиеся произведения былых эпох активно воздействуют на ум, чув-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 26, ч. 1, стр. 280.



ства и волю новых поколений, вызывают у них живой интерес, поэтические ассоциации и переживания. В искусстве новые произведения не отменяют и не заменяют созданных ранее.

«Мужчина,— говорит К. Маркс,— не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность? Разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безыскусственной правде?»<sup>1</sup> Эта аналогия очень помогает понять существо дела: великие художественные произведения живут вечно, как оригинальные создания человеческого гения.

Иное положение в науке, где все предшествующие открытия включаются в систему современных знаний, «поглощаются» ими. Поэтому в науке нет необходимости всякий раз обращаться к ее истокам и основам, к достижениям предшествующих эпох. И еще одно важное обстоятельство: если ученые, изучая сходные явления, могут прийти, независимо друг от друга, к одним и тем же формулам и выводам, то подлинное искусство не допускает безликости, к тому же художественный образ теряет свою конкретность и превращается в схему, если типическое дается как нечто абстрактно-общее, вне особенного и индивидуального. Однако, рассматривая развитие искусства, никак нельзя сбрасывать со счетов предшествующий художественный опыт. М. Горький был совершенно прав, когда писал: «...почти каждая книга нового автора внутренне связана с произведениями, предшествовавшими ей, и в каждой новой книге есть элементы старого. Иначе и не может быть, ибо процесс развития духа представляет собою непрерывную линию, и все писатели подчинены закону литературной наследственности. Стендаль, Бальзак, Флобер и Мопассан были бы невозможны один без другого...»<sup>2</sup>

Это действительно так: каждый новый художник, входя в мир искусства, застаёт уже в готовом виде тот или иной уровень материальной и духовной культуры,

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, стр. 737.

<sup>2</sup> «Горький об искусстве». Сб. статей и отрывков. М.— Л., 1940, стр. 150—151.

определенный мыслительный «материал», не считаться с которым он не может, определенные представления людей о прекрасном и безобразном, художественные вкусы. Кондорсе говорил в свое время даже о законах художественного вкуса. Эти законы, правда, он понимал превратно. Но необходимо признать, что отчетливо выраженные в обществе художественные вкусы, способность эмоционального постижения и переживания прекрасного в природе, обществе и произведениях искусства не могут не оказывать влияния на развитие и формирование искусства в целом. Это верно и в том случае, когда художник прорывает «барьер» традиционных форм художественного мышления и эстетического восприятия, и тогда, когда следует им, хотя бы и бессознательно. При этом важно подчеркнуть, что аудиторию для искусства, способность эстетического переживания, художественной вкус людей готовит и формирует вся жизнь, все социальные условия, а не только художественное творчество, не только искусство. Иначе говоря, художественная практика — практика художественного творчества, идейно-эстетического развития людей, — хотя и специфична по своим задачам, характеру и формам, но непременно связана со всеми другими видами человеческой практики, со всеми сторонами жизни общества. Поэтому политика, философия и мораль в искусстве также не есть что-то внеэстетическое, как утверждают теоретики, стремящиеся оторвать искусство от прогрессивных политических, нравственных и философских идей. Как раз наоборот: нравственные, политические и философские идеи в искусстве приобретают специфическое, а именно эстетическое значение, поскольку в художественную ткань произведения они вплетаются, уже пройдя через горнило эстетического сознания человека, его эмоциональную сферу. Это значит, что искусство связано с жизнью, с ее общественными закономерностями не только непосредственно, но и через другие формы общественного сознания, которые, кстати сказать, обязательно накладывают свою печать на все эстетические ценности, создаваемые народом, талантливыми художниками. В ходе исторического развития совершенствуются и углубляются связи искусства с наукой, моралью и философией, обогащая духовный мир людей, их практику.

Конечно, есть и такие формы общественного сознания, которые сковывают развитие художественной мысли. Например, религия. Она пытается увести искусство в «заоблачные выси» и лишить его жизненного, «земного» содержания. И если «Троица» А. Рублева или «Явление Христа народу» А. Иванова волнуют нас и ныне, если эти картины оказывают сильное эмоциональное воздействие, то не потому, что они написаны на религиозные сюжеты, а потому, что талантливым художникам удалось в соответствии с особенностями таланта и мироощущения раскрыть — пусть и в религиозной оболочке — реальную жизнь, величие человеческой души.

Разумеется, невозможно отрицать связь искусства с религией на ранних этапах человеческого общества. Уровень развития производительных сил тогда был таков, что человек не мог трезво, без «посторонних привнесений», судить о мире. Но неправильно и отождествлять религиозное и художественное освоение действительности. Религия вырастает всегда из незнания, а искусство развивается на базе знания, оно совершенствуется по мере углубления познания человеком объективного мира. Если обратиться к истории искусства, то нетрудно обнаружить резкие, сразу же бросающиеся в глаза различия, например, между религиозным мифом и волшебной и тем более бытовой сказкой в период разложения родового строя. Труднее разграничить сказку и миф на более ранних этапах культуры, так как всякое обобщение тогда носило мифологический характер. Но и это не аргумент в пользу родства художественного и религиозного освоения действительности, поскольку первобытно-синкретическая мифология выростала не из мистики, а на основе примитивного, наивного объяснения действительности.

В эпоху античности мифология способствовала развитию искусства в той мере, в какой сказания, мифы были художественными обобщениями, свободными от догматических моментов, свойственных религии. Нет сомнения далее, что европейская художественная культура в средние века развивалась под влиянием христианства, что принятие христианства на Руси было прогрессивным явлением. Но столь же ясно и то, что развитию художественного творчества в этих случаях способствовала не религия сама по себе, а те культурные

влияния, которые шли с христианской религией. Что касается религиозной догматики, аскетизма, то они мешали расцвету художественного творчества.

Мистика никогда не поглощала искусство, даже в средние века, когда религия особенно старательно облачалась в одежды искусства, стремясь поставить его себе на службу. Хотя гимны, духовные стихи, видения и другие жанры средневековья связаны в своем происхождении с религией, они тем не менее широко использовали фольклор, в котором были весьма сильны дохристианские представления. Народный эпос, куртуазная лирика и романы, гражданская архитектура, многие виды прикладного искусства существовали и в средние века самостоятельно.

Подлинно высокое, правдивое искусство, понятно, не отвергает фантастики. Оно не механическое воспроизведение отдельных жизненных фактов. Оно всегда — обобщение жизненных явлений, а потому не чуждо и заострению художественного образа, гротеску, символам, если все это помогает правдивому художественно-образному воспроизведению действительности. Форма художественного образа может быть и условной, фантастической, но одно безусловно при всех обстоятельствах — основой и сутью художественной правды является постижение правды жизни в ее существенных связях и отношениях. И в этом (если, конечно, отнестись к делу без предубеждения) нетрудно убедиться, обзревая историю искусства.

Поступательное движение искусства идет так, что искусство все более освобождается от всех и всяких наслоений, искажающих действительную картину объективного мира, и получает благодаря этому возможность все глубже и глубже раскрывать духовный мир человека, укрепляя в людях уверенность в своих созидательных силах<sup>1</sup>. Религия же, как и вообще всякого рода ир-

---

<sup>1</sup> Сторонники «реализма без берегов», или, что то же самое, «абстрактного реализма», всю историю художественного творчества, вплоть до XX века, загоняют в узкие рамки натурализма («иллюзионизма»). «Верховную роль» в развитии художественного «иллюзионизма» они приписывают Бальзаку, а властителями дум в XX веке объявляют тех, кто, преодолев «иллюзионизм», творит свои произведения исключительно на основе буйного воображения, произвольно, по наитию, деформируя жиз-

рационалистические веяния в искусстве, мешает художественно-образному познанию действительности, мешает запечатлеть во всей красоте и полноте движение масс к свободе, мешает понять и объяснить жизнь, новые явления, которые в ней возникают и укрепляются. Болезненные наросты на живом древе художественного познания имеют свои корни; раз возникнув, они образуют свою традицию. Искусство, развиваясь, рвет связи с такими традициями, которые ставят преграды на пути художественного освоения объективного мира. Но оно отнюдь не попирает все и всякие традиции. То, что накоплено предшествующим художественным развитием и способствует новым художественным открытиям в жизни, оно бережно усваивает и на базе этого художественного опыта идет вперед, обогащая классические традиции и создавая новые художественные формы.

Общеизвестно, что новые социальные явления и темы выдвигают перед художником новые задачи и в области формы. В классическую пору Древней Греции на смену героической эпосе — господствующему жанру архаической эпохи — приходит драма. Она знаменует переход от коллективного творчества к литературе и преодолевает присущую эпосу «статичность» и «описательность», стягивая события в законченное действие и концентрируя их вокруг главного конфликта. Это уже новый тип художественно-образного явления, имеющий свою жанровую и композиционно-стилистическую форму. В дальнейшем мы видим, как драма, с одной стороны, все более отрывается от обрядового действия (Древняя Греция), черпает материал уже не из обряда, а из повествовательной прозы, сохраняя, од-

---

ненные представления и стремясь к тому, чтобы в искусстве не оставалось видимых примет жизни. Это они и называют «восхождением к высотам реализма»: в прошлом художники стремились к воспроизведению жизненных форм в искусстве, а теперь искусство якобы призвано творить свою особую реальность — так, как заблагорассудится художнику.

Подобные теоретики считают, что принципы художественного познания, творческий метод в искусстве — результат не отражения действительности, а своеобразной фантазии художника, отрешенной от действительности. Они не отличают реалистическую условность от той условности, которая уводит художника от действительности, превращаясь в причудливую игру ума. Естественно, что при таком понимании художественного творчества подлинная история искусства искажается.

нако, при всех обстоятельствах характер зрелища (средние века), пока наконец окончательно не входит в лоно литературы. С другой стороны, в драме постепенно меняется сама форма выявления конфликта: в Древней Греции драматическое действие движет рок, в эпоху Возрождения впервые появляется «Время» как историческое ощущение событий; в XVII веке в драме все больше внимания уделяется «человеческой душе»; на сцене просветительского театра в XVIII столетии безраздельно господствует мещанская драма, изображающая «среду», жизнь третьего сословия (о драме в собственном смысле слова можно говорить именно со времен Просвещения, когда резкие грани между трагедией и комедией устранились), и т. д.

*Совершенствование художественно-образной формы познания действительности* — одна из характерных черт поступательного развития художественной культуры, в ходе которого совершенствуются и творческий метод искусства, и приемы, средства обработки «материала», которыми пользуется художник. Тем самым углубляются и расширяются возможности художественного отображения действительности, если говорить о магистральной линии художественного развития человечества.

Наконец, искусство не может стоять на месте еще и потому, что в процессе культурного роста общества отшлифовываются, развиваются эстетическое чувство и художественные вкусы, то есть *эстетически растет сам народ* — субъект искусства, обогащается его духовный мир, его сознание. Это необходимая предпосылка и вместе с тем результат исторического прогресса в искусстве.

Словом, от эпохи к эпохе расширяются исторические возможности художественно-образного познания действительности и участия народа в развитии искусства, возрастает значение художественной культуры в жизни общества. В истории имелись более или менее благоприятные и даже вовсе не благоприятные условия для развития искусства и эстетического воспитания людей. Но полных «перерывов» в поступательном движении искусства не было и нет. Художественная мысль никогда не иссякала.

Даже в средние века, которые казались просвети-

телям XVIII века временем сплошной «дикости» и «темноты», художественное развитие не остановилось, а принесло новые открытия и завоевания. Достаточно указать на готические соборы в Реймсе и Шартре, Амьене и Париже, Страсбурге, Фрейбурге и Кёльне, мечети Каира, Бухары и Самарканда, дворцы мусульманской Испании, Московский Кремль и Эчмиадзинский храм, «Песнь о Роланде» и роман «Тристан и Изольда», знаменитые фрески и скульптурные украшения храмов, многоголосие (*musica mensurata*) и другие зачатки новой музыкальной культуры, а также на бюргерскую литературу, которая в Западной Европе начиная с XIII века становится ведущей линией художественного развития. В средние века не прерывалась и связь с предшествующим развитием, в частности с античной культурой. «Святой» Августин отнюдь не все отвергал из того, что было создано во времена античности, его последователь Алкуин восторгался Вергилием и античной поэзией. Абельяр — Овидием и Горацием. Античность, несмотря на гнетущую диктатуру церкви, все-таки давала знать о себе и в философии, и в художественной литературе, и в искусстве. У нее учились, хотя и на средневековый манер. Античность изучали, а отдельные элементы ее и развивали передовые художники средних веков, расчищая дорогу искусству Возрождения.

Объективная, исторически закономерная связь различных этапов в развитии искусства не подлежит сомнению. Все дело в характере этой связи.

В философской и искусствоведческой литературе приходится нередко встречаться с крайностями: с одной стороны, с попытками разорвать единую цепь художественного развития, а с другой — со стремлением представить историю искусства как некую плавную эволюцию эстетических явлений, совершающуюся без борьбы различных социально-классовых тенденций в классовом обществе, без противоречий и скачков. Это мышление по формуле: либо «постепенность», либо «скачок». Если перевести эти абстракции на язык истории искусства, то пришлось бы, вопреки очевидным фактам, признать, что, скажем, искусство Возрождения мало чем отличается от искусства средних веков, или предать забвению борьбу противоборствующих сил,

старого и нового как в искусстве средних веков, так и в эпоху Возрождения. Из того, что в художественном развитии человечества важнейшее значение имеет преемственность эстетических явлений, взаимодействие традиций и новаторства, никак не следует, что тем самым в искусстве отрицаются скачки и противоречия, препятствия и трудности, отдельные частичные движения то вперед, то назад.

Марксистская диалектика, как известно, признает (в полном соответствии с фактами) образование нового качества в различных формах: не только путем «взрыва», «одним ударом», но и в результате постепенного «нарастания» нового качества и отмирания старого. При этом, имея в виду переход от количественных изменений к качественным путем постепенного образования нового качества, она обязывает видеть сложный характер постепенности. А именно: различать мелкие и крупные скачки, рассматривая последние как результат *всего исторического развития*.

Это значит, что скачок, явившийся результатом постепенного образования нового качества, нельзя трактовать как механическое появление нового, заложенного в старом, его «раскручивание» и расширение. В данном случае происходит изменение структуры, возникновение и утверждение нового, совершенствование и углубление его содержания.

В социальной жизни есть перевороты, соответствующие переходу от эпохи к эпохе, а также величайшие повороты (эры) в истории человечества — такие, как переход от первобытного общества к классовому и от классового к бесклассовому, коммунистическому обществу. Соответственно этому и в сфере художественной культуры происходят глубочайшие изменения, которые существенно отличаются от изменений, происходящих в рамках отдельно взятых эпох.

Так, искусство европейского Возрождения, о котором мы только что упоминали, — закономерный результат предшествующего экономического, политического и культурного развития. Его истоки надо искать в итальянских городах, где процветали ремесло и торговля, в городах, которые, изгнав аристократов или по меньшей мере устранив их от управления, сумели стать уже в средние века очагами свободомыслия, все-



возможных «еретических» учений, направленных против аскетизма и догматизма, очагами, где возникли многочисленные антиклерикальные произведения. Но переход к культуре Возрождения не просто эволюция средневековой культуры. Ничего подобного! Это настоящая революция в развитии духовной культуры, означающая разрыв со средневековьем, его господствующими идеями. Культура Возрождения приоткрыла завесу нового времени; она была завязью и исходным пунктом современного художественного развития. Сбросив с себя духовный гнет церкви, феодально-клерикального мировоззрения, она открыла искусству путь к красоте реальной жизни, реального человека. Она обновила *идейные основы* искусства, утвердив жизнерадостное свободомыслие и дух гуманизма. Она перевернула все представления и нормы, которые сложились на основе длительной средневековой традиции, под воздействием духовной диктатуры церкви. Разогнав призраки средневековья, искусство Возрождения преодолело и стереотипные *формы* художественного сознания средних веков, широко открыло ворота реализму как осознанному творческому методу художников, как решающей тенденции художественного развития эпохи (при всей сложности эстетических явлений и идейно-социальных разновидностей гуманизма).

Еще более глубокие изменения, которых не было и не могло быть в предшествующей истории, принесла во всех областях общественной жизни, в том числе и в сфере художественной культуры, Великая Октябрьская социалистическая революция. С нее начинается действительное приобщение народа к активному созидательному творчеству, разделение труда полностью освобождается от тех социально-классовых последствий, которые сковывают духовно-эстетическое развитие личности. Новое, коммунистическое искусство имеет свой метод, свой эстетический идеал, и складывается оно не стихийно, как бывало с художественной культурой в прошлые эпохи: оно создается сознательно, планомерно. Конец стихийности в развитии общественной жизни открывает эру истинной свободы и в художественном творчестве, обеспечивает всесторонний его расцвет. Коммунистическая формация предполагает не только качественно новую художественную

культуру, но и новый тип социального и художественного развития, не знающий антагонистических противоречий и дисгармонии.

Вопрос о поступательном развитии общества и познания марксистско-ленинская философия не сводит лишь к переходу количественных изменений в качественные. Правда, в некоторых учебниках переход количественных изменений в качественные трактуется в отрыве от закона единства и борьбы противоположностей. Но это упрощение. На самом деле марксистская философия рассматривает поступательное движение, прогресс общества с точки зрения *всех* законов материалистической диалектики. Она учитывает и закон отрицания отрицания, который в течение длительного времени многими философами у нас игнорировался; теперь о нем толкуют во всех учебных пособиях по философии, но, к сожалению, порой односторонне, затушевывая такие его стороны, как повторение на высших ступенях некоторых особенностей или черт, свойственных ранее пройденным ступеням. Между тем эти стороны очень важны, ибо частичный возврат к прежде данному состоянию — причем на высшем уровне — есть не что иное, как форма прогрессивного развития. Если бы повторяемость была полной, то ничего нового в жизни и в искусстве не возникало бы.

В истории искусства, как и всюду, мы должны видеть не просто непрерывный количественный рост ценностей, а специфический, диалектически сложный процесс художественного развития, преемственность, творческое обогащение и дальнейшее развитие традиций. Этот процесс предполагает возникновение и совершенствование нового, поступательное движение по спирали, а не плавное, прямолинейное восхождение вверх, без скачков и противоречий, без борьбы противоположных сил и тенденций.

Справедливо говорят: прогрессивное развитие невозможно без изменений, но отнюдь не всякие изменения означают прогресс в общественной жизни, история знает и изменения регрессивные<sup>1</sup>. Неправомерно отожд-

---

<sup>1</sup> См. об этом: Ю. П. Францев. Теория прогресса и общественный идеал. Сб. «Какое будущее ожидает человечество». Прага, 1964, стр. 303—314; Е. М. Жуков. Понятие прогресса в мировой истории. «Вестник АН СССР», 1961, № 4, стр. 17—18.

дествлять такие понятия, как «изменение» и «развитие», «развитие» и «прогресс», что, к сожалению, еще имеет место не только в популярной литературе, но и в научно-исследовательских работах. В развитии, как известно, всегда возникает нечто новое, но это новое не всегда представляет собой более высокую, более совершенную структуру.

Изменения в общественной жизни, ведущие в конечном счете к появлению и совершенствованию нового качества, к развитию от низшего к высшему и имеющие определенные фазы, стадии, этапы, возникают в ходе исторического развития общества, в силу внутренних причин, не по произволу людей, а закономерно. В то же время здесь нет и фатализма. Историю делают люди, преодолевая препятствия, встречая в жизни различные пути, формы и возможности развития; от борьбы социальных сил, классов зависит, какая из этих тенденций, возможностей возьмет верх, какая форма движения победит. Поэтому прогрессивное общественное развитие происходит там, где народ, массы, классы перестраивают действительность, действуя в определенной, обуславливающей их среде, на основе уже существующих реальных отношений.

Следует заметить, что теоретики, проповедующие волюнтаризм в общественной жизни, охотнее всего обращаются к искусству, психологии, науке, то есть к таким общественным сферам, где творческое начало в деятельности людей проявляется особенно ярко. Они всемерно раздувают и извращают роль идеальных сил и побуждений, оставляя открытым вопрос о том, чем эти силы и побуждения вызываются, чем они определяются и каков «механизм» их воздействия на общество. Они не признают обусловленности духовных явлений материальной жизнью людей, а если и говорят о взаимодействии материальных и идеальных факторов, то валят в одну кучу случайное и необходимое, существенное и несущественное, главное и второстепенное. Между тем было бы очень большой ошибкой не видеть того, что искусство — не самоценный художественный ряд, замкнутый в самом себе. Искусство не ограничивается «книжной премудростью» и «книжной» преемственностью. Оно питается соками жизни, вырастает на ее почве. А явления жизни многообразны,

и каждый художник, в соответствии со своим замыслом и особенностями таланта, имеет большую возможность выбора. Тем более что жизнь, события он отражает не бесстрастно, опыт художника необходимо входит в сам процесс познания им действительности. Вот почему, опираясь на предшествующий художественный опыт, подлинны художники, даже изображая сходные явления жизни, создают всегда нечто свое, оригинальное. В искусстве пути, ведущие к истине, весьма разнообразны. Однако своеобразие, неповторимость художественных произведений отнюдь не означают их несравнимость.

Одна и та же эпоха ставит перед художниками, живущими в данном обществе, много общих задач и проблем. Отсюда определенное единство тенденций, которое наблюдается у тех или иных художников в каждую эпоху и которое отличает произведения этой эпохи от всех других эпох. Общеизвестно, что в *сходных исторических условиях* у разных народов имеют место сходные в своей основе эстетические явления, художественные формы и жанры (например, трагедия и комедия получают наибольшее развитие в так называемые переломные эпохи).

Далее: между эпохами в искусстве также существует преемственная связь. Например, каждая жанровая форма, раз возникнув, образует свою традицию и в проблематике, и в принципах художественного познания действительности, в построении произведений. Сквозь неповторимые черты индивидуальных стилей художников всегда просвечивает нечто общее, дает о себе знать известная повторяемость жанров, творческих принципов и идейно-художественных тенденций. Вместе с тем эта повторяемость творческих принципов, жанров и форм на разных стадиях общественного развития вовсе не означает просто возвращения к известному, к прошлому. И дело не только в том, что стили, жанры и формы повторимы, а конкретные произведения, созданные в этих жанрах, стилях и формах в разное время, неповторимы. Главное, само художественное развитие идет как бы по спирали: каждый новый этап в искусстве воспроизводит или, говоря иначе, «повторяет» творческие принципы, стили, жанры и т. д. предшествующего этапа, но по-новому и на более вы-

сокой основе, видоизменяет и обновляет их. Это и дало возможность А. И. Герцену сказать, что итальянская живопись эпохи Возрождения, «по-видимому, возвратилась к тому же античному идеалу красоты; но шаг был совершен огромный; в очах нового идеала светилась иная глубина, иная мысль...»<sup>1</sup>.

То же самое наблюдается и в истории отдельных художественных форм и жанров. Создавая «Войну и мир», Л. Н. Толстой говорил, что пишет «эпopeю в духе «Илиады». Но это не было возвращением вспять, к творческим принципам «детства человеческого рода».

Толстовская эпопея вобрала в себя достижения нового этапа художественного развития, и прежде всего художественный опыт романа XIX века с его «самодвижением» характеров, что превосходно понимал и сам писатель (между прочим, хотя эпопея ныне выступает нередко в композиционно-стилистической форме романа, было бы неправильно игнорировать специфику этих жанров: роман раскрывает становление характера или характеров в разнообразных отношениях с обществом, а эпопея — народ, становление самого общества в сложные, чаще всего переломные, периоды истории).

Еще пример. В 90-е годы прошлого столетия М. Горький обратился к изображению жизни «народных низов», их тяжелой доли в условиях эксплуататорского строя, продолжив славные традиции художников-демократов 60—70-х годов. Но это не было возвращением к тому, что создали Г. Успенский, Н. Помяловский, Ф. Решетников. Люди из народа раскрываются Горьким не только глубже и разностороннее, но и в ином идейно-художественном ключе: Горький прорывает узкий горизонт бытовизма; в центре его внимания — *богатый духовный мир* бродячего люда, черно-рабочих, их стремление к новой жизни, зреющий протест против социальной несправедливости. И хотя в этих поисках людям «социальных низов» еще далеко не все ясно, в них живет неодолимая жажда новой, счастливой жизни.

Это был шаг вперед в развитии не только русской, но и мировой литературы. Горький первым усвоил и

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собрание сочинений в 30 томах, т. III. М., 1954, стр. 35.

пересмотрел предшествующий художественный опыт с точки зрения революционного пролетариата и стал провозвестником коммунистической культуры. Он первым увидел героическое в жизни рабочего класса и стал пламенным певцом социализма. И не в том только дело, что главным своим героем он сделал рабочий класс. Произведения о судьбе пролетариата и его борьбе за социальные права создавались и раньше. Достаточно указать на «Отверженных» В. Гюго или «Жерминаль» Э. Золя. Главное — в свободе от иллюзий, противоречивших объективной диалектике общественной жизни. Если Гюго уповает на нравственное самосовершенствование личности, то Горький отчетливо понимает и показывает, что истинное освобождение личности возможно лишь в ходе революционной борьбы. Если у Золя в объяснении характеров, героев, их поведения чувствуется воздействие биологического детерминизма, то Горький не удовлетворялся изображением «среды» и рассмотрением личности лишь как продукта определенных социальных отношений. Он рисует изменение социальных обстоятельств людьми, их активную борьбу против мира зла и угнетения. Не ограничивается Горький и мотивом жалости, сострадания к бедному человеку. В его произведениях пролетариат не просто жертва, страдающий класс, а знаменосец нового, социалистического гуманизма.

Новизну горьковского творчества сразу же почувствовали и по достоинству оценили все, кому были дороги интересы социального и художественного прогресса. «Трудно описать, с какой стихийной силой уже первые произведения Горького потрясли Европу», — вспоминает С. Цвейг. Если у Достоевского, Толстого, Тургенева «русское бытие еще умещалось в духовной сфере, мучительное ощущение собственной «широкости», раздвоенности, трагическое сознание надвигающегося поворота мировой истории — все это были грозы растревоженной совести», то у Горького «русский человек предстал не в духе, а во плоти, не безвестным, безыменным одиночкой, а человеческой массой, и она стала неоспоримой реальностью»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> С. Цвейг. Собрание сочинений в семи томах, т. VII. М., изд-во «Правда», 1953, стр. 355—356.

Искусство, вбирая все ценное, что было создано ранее, никогда не удовлетворяется прошлым; оно так или иначе идет к новым достижениям, вперед, если искусство отдельных народов, стран и континентов, произведения конкретных художников рассматривать не изолированно, а в связи с общим историческим движением, притом не просто с точки зрения внешнего взаимодействия, а с высоты всемирно-исторического развития художественной культуры.

С переходом человечества от первобытнообщинного строя, который не знал дифференциации по странам, к классовому обществу искусство во всех случаях по-своему отражает образ жизни народа, который его создает. И каждый народ — большой и малый — вносит свой вклад в сокровищницу мировой художественной культуры, обогащая ее. Однако прогресс в искусстве, как и в других сферах жизни, совершается *противоречиво*, нередко кружным путем. Еще основоположники марксизма указывали, что здесь нет автоматического действия экономического фактора, что определенные периоды в развитии искусства не находятся в прямом соответствии с экономическим развитием общества.

Россия первой половины и середины XIX века в экономическом отношении была отсталой, слабой, а в ее художественной культуре в это время наблюдался изумительный взлет. Вырастая на базе глубочайших экономических и классовых противоречий крепостнической России, отражая революционный протест масс против самодержавия и помещиков, русская литература XIX века в лице своих лучших представителей приобрела всемирное значение и до сих пор вызывает восхищение благодарного человечества.

С точки зрения социально-экономической Германия XVIII века переживала упадок, а в области философии и искусства достигла в то время высочайшего расцвета. Она дала миру Гёте и Шиллера, Канта, Фихте и Гегеля. Недаром Германию XVIII века называли «страной философов и поэтов».

Народы в одну и ту же эпоху могут существенно отличаться друг от друга по зрелости своих художественных культур. Дело в том, что исторический прогресс в условиях антагонистического общества совершается *неравномерно*. А эта неравномерность в свою

очередь обостряет те социальные конфликты, которые связаны с главными его противоречиями, усложняя и без того сложную картину художественного развития человечества. И, приступая к строительству социализма, который впервые в истории обеспечивает планомерное развитие общества, его экономики и культуры, народам приходится начинать с разных уровней социально-экономического и культурного развития, что определенное время накладывает свою печать и на их искусство.

Наконец, кривая исторического движения искусства отражает неравномерность развития различных сфер, сторон интеллектуальной жизни народов, тех или иных элементов, видов, форм их художественной культуры. При этом в истории искусства налицо не только приобретения, но и известные потери. Так, эпоха Возрождения утратила эпическую наивность древних греков; классицизм, главные черты которого наиболее полно проявились в XVII веке во Франции, по сравнению с Возрождением «отжал» чувственность, утратил цельность и монументальность характеров, но достиг гораздо большей глубины в познании проблем «гражданского общества». Искусство эпохи Просвещения, насыщенное высокими гражданскими идеями, не свободно от рационалистического схематизма в познании характеров.

Примеры такого рода можно продолжить. Но и сказанного достаточно, чтобы стало ясно, как обстоит дело, когда пытаешься понять переходы и связи, образующие единый процесс художественного развития.

Попытки представить историю искусства как прямолинейное восхождение, без трудностей, противоречий и потерь, ведут к ее искажению. Сторонники этого взгляда не хотят видеть, что антиреалистические течения — абстракционизм, кубизм и тому подобные «измы» — уводят художественную мысль в сторону от прогрессивного развития, мешают прогрессу в искусстве. Апологеты «модернизма» как якобы нового шага вперед в художественном развитии человечества, разумеется, претендуют на новаторство в эстетике. Но в действительности это лишь перепевы старых теорий «единого потока», сползание на позиции внеисторического и внеклассового понимания искусства.



При таком подходе к делу выходит, что история антагонистического общества не знала кризисных явлений в искусстве, что социалистическая художественная культура должна «интегрировать» все элементы прошлого и настоящего. Никакого отбора, мол, не нужно; всякий, кто считает, что культуру прошлого необходимо усваивать *критически*, — неисправимый ретроград, ему в храме искусства делать нечего. Между тем пролетарская культура разительно отличается от буржуазной, и это дало возможность Ленину говорить о двух нациях в каждой буржуазной нации и соответственно о двух противоположных культурах в ней.

Сторонники «интеграции» отстаивают равноценность всех идейно-эстетических школ и направлений. Для них Репин и Малевич, Роден и Колдер, Рафаэль и С. Дали — едины суть, а художественный метод — звук пустой; в лучшем случае они берут его метафизически, как совокупность художественных приемов, отбрасывая в сторону поиск художником правды жизни, ее постижение в искусстве.

Тем самым критерий прогресса в искусстве и даже критерий идейно-эстетической ценности художественного произведения фактически снимается. И все это «мотивируется» сложностью и неповторимостью эстетических явлений, сложностью художественного творчества.

Да, развитие искусства протекает в очень сложных формах. Но разве сложность изучаемых явлений свойственна только искусству? Вся общественная жизнь необычайно сложна. Все происходящее в ней события не похожи друг на друга, каждое из них индивидуально, своеобразно. И тем не менее мы с полным основанием говорим об определенной закономерности явлений и событий.

## **МАРКСИСТСКО-ЛЕНИНСКОЕ УЧЕНИЕ О ФОРМАЦИИ И РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Сила марксистско-ленинской науки в том и состоит, что она впервые обнаружила в хаосе событий общественной жизни их внутреннюю закономерную связь и дала в руки ученых объективный критерий, с помощью которого можно раскрыть ход этих собы-

тий, понять тенденцию их развития, связи и переходы от одной ступени исторического развития к другой. Таким критерием является марксистско-ленинское понятие общественно-экономической формации.

Разоблачая «субъективную» социологию Михайловского, Ленин в книге «Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов?» писал, что начинать социологическое исследование с вопросов, что такое общество, что такое прогресс, значит, начинать с конца: «Откуда возьмете вы понятие об обществе и прогрессе вообще, когда вы не изучили еще ни одной общественной формации в частности, не сумели даже установить этого понятия, не сумели даже подойти к серьезному фактическому изучению, к объективному анализу каких бы то ни было общественных отношений?»<sup>1</sup> И действительно, чтобы понять поступательное развитие общества, необходимо осознать переход от одной общественно-экономической формации к другой, более высокой. Только при этом условии возможно правильно уяснить единую линию поступательного движения общества во всех его связях и переходах.

Но что представляет собой общественно-экономическая формация? Нередко утверждают, что общественно-экономическая формация — это определенный, исторически-конкретный тип производственных отношений. А не узко ли такое определение? Нет сомнения в том, что экономические отношения — основа, фундамент общественно-экономической формации. Но она характеризуется не только типом общественных отношений. Ленин недаром подчеркивал, что Маркс, выделив экономические отношения как главные, показал капиталистическую общественно-экономическую формацию как живую, со всеми ее надстройками, бытом, формами общественного сознания, причем показал в развитии, в единстве всех ее сторон — экономических, политических, духовных.

Словом, социально-экономическая формация — это не умозрительная категория, а *цельный*, живой организм, развивающийся в пространстве и во времени; общественная формация характеризуется общностью

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 141.

не только материальной, но и духовно-политической жизни народов, переживающих одинаковую эпоху исторического развития, одинаковую его стадию. И это понятно: если оставить в стороне первобытное общество, когда духовная жизнь находилась еще в неразвитом виде, то нетрудно заметить, что каждая общественно-экономическая формация имеет свою господствующую, выраженную в разнообразных формах идеологию, а порой свой духовный центр. В средние века, например, таким духовным центром была в Европе католическая религия, в Восточной и Центральной Азии — буддизм, в Передней и в значительной части Средней Азии, а также в Северной Африке — ислам.

Именно тот факт, что известная общность экономической и духовной жизни наблюдалась у всех народов на одинаковой ступени социально-экономического развития, дает марксистам полное основание охватить однотипные социальные структуры понятием общественно-экономической формации, выделяя в ней в свою очередь различные этапы, периоды, фазы.

Понятие общественно-экономической формации сохраняет все свое значение и в области культуры. Достаточно сопоставить художественные произведения первобытного общества и античности, средних веков и Возрождения, искусство Просвещения и искусство социалистического реализма, чтобы сразу обнаружить различие между ними, а также то общее, что роднит разнообразные произведения одной и той же общественно-экономической формации и что отличает их от художественных произведений любой другой общественно-экономической формации. Этому, кстати сказать, весьма помогает сравнительно-исторический анализ эстетических явлений различных стран, если, конечно, эстетические явления отнесены к тем или иным стадиям в соответствии с объективным критерием, а не произвольно.

Однако нет возможности установить направленность художественного развития лишь путем эмпирического сопоставления художественных явлений, фактов. Сравнительно-исторический их анализ, даже правильно проведенный, создает для этого только предпосылки. Важнейшее значение в связи с этим приобретает изучение законов развития каждой общественно-

экономической формации и их отражения в искусстве и, следовательно, внутренних (специфических) законов самого искусства, механизма их действия, эстетических потребностей, художественных вкусов народа, жанров и видов искусства в каждую эпоху. И не изолированно, а в их взаимосвязи, поскольку о возможности художественного прогресса в каждую эпоху нельзя судить по развитию отдельных видов или жанров художественного творчества.

Буржуазные теоретики, отрицающие прогресс в искусстве, специализируются как раз на том, что «ниспровергают» общие закономерности художественного развития, общее в развитии искусства разных стран и народов в сходных социально-исторических условиях. Затушевывая непрерывность и единство мирового художественного процесса, они либо противопоставляют искусство одного народа в целом искусству другого народа в целом, либо сводят историю искусства к механической сумме отдельных культур («локальных цивилизаций», суперсистем), каждая из которых замкнута в самой себе. Исходя из этого, каждый из них на свой манер отрицает объективное содержание марксистского понятия общественно-экономической формации и его значение для понимания исторического развития искусства, а то и надобность общих понятий для науки вообще.

Разумеется, в искусстве, как и в других общественных сферах, ни одно общее понятие не в состоянии охватить и раскрыть все богатство отдельных явлений, все их признаки. Но зато, вобрав в себя самые главные, самые существенные черты, характеризующие сходные явления, оно дает возможность глубже понять каждое явление, причем в связи с другими — в процессе исторического развития, в общем ходе социальной жизни, во всех ее сферах.

«Для объективной диалектики,— писал Ленин,— в релятивном есть абсолютное»<sup>1</sup>. Это положение исключительно важно для понимания сути прогресса и в художественном творчестве. Только такой подход дает возможность перейти от изучения отдельных стран и периодов к уяснению основных тенденций, на-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 317.

правленности всемирно-исторического процесса развития искусства.

В самом деле: рабовладельческий строй прошел в своем развитии ряд эпох, причем становление его совершалось внутри первобытной общины. В результате открытий Г. Шлимана, В. Дёрпфельда, А. Эванса, неопровержимо доказано, что античности предшествовала «златообильная», если перефразировать слова Гомера, крито-микенская (эгейская) культура. Она была златообильной и буквально (в ходе раскопок найдены многочисленные предметы прикладного искусства из золота), и иносказательно, если иметь в виду ее достижения в области архитектуры, декоративной и вазовой живописи, мелкой пластики. Связанная на позднейших своих этапах с примитивным рабовладельческим обществом, земельной общиной, она во многом напоминает культуру стран Древнего Востока, но по сути своей является самобытной, оригинальной культурой. Около 1200 года до н. э. она была разрушена завоевателями. Но культурные достижения Крита и Микен не исчезли бесследно. Они сыграли огромную роль в формировании античной культуры, которая в Древней Греции, в ее классическую пору, достигла небывалого расцвета.

При переходе от античности к средневековью — там, где искусство формировалось на развалинах Римской империи, — художественные ценности древних греков уничтожены не были. Напротив, они бережно сохранялись. Особый интерес в этом отношении представляет Византия, которая в период раннего средневековья играла огромную роль в культурной жизни Европы и Ближнего Востока. И не случайно. В византийском искусстве в то время пробивали себе дорогу новые веяния, которые станут «символом веры» средневековой художественной культуры с ее дуализмом духа и тела, возросшей сложностью художественных форм и языка искусства, изощренной символикой и т. д. По сравнению с античностью в византийском искусстве наблюдался повышенный интерес к духовному миру человека, в орбиту художественного творчества входили такие нравственные стороны и проблемы, каких античность не знала. Вместе с тем развитие византийского искусства сопровождается немалыми потерями

ми: оно «ампутирует» телесную красоту древнегреческого искусства, возвышая дух за счет иссушения плоти.

Эти два факта,— а подобных фактов можно привести много,—убедительно свидетельствуют, что в истории художественной культуры имели место потери и даже временные попятные шаги. Но в общем и целом художественное развитие человечества шло поступательно, по пути прогресса. Впрочем, это станет ясным лишь тогда, когда византийская художественная культура будет понята в связи с закономерностями развития всей феодальной формации, а эгейская культура — со всем развитием рабовладельческого общества, всех его классов, и не в отдельных своих чертах, а в сущности своих явлений, во внутренних причинах своего развития. Иначе понятие эпохи потеряет всякое научное значение, а история народов превратится, говоря словами Гердера, в муравьиную возню, в хаос.

При рассмотрении прогресса в искусстве ссылки на отдельные периоды, а тем более на отдельные художественные произведения явно недостаточны.

Например, в общем русле искусства социалистического реализма есть разные по своим эстетическим достоинствам произведения, разные по своим творческим возможностям художники. Вместе с тем, изучая становление и развитие искусства социалистического реализма в историческом плане, отчетливо видишь, какие безграничные возможности открывает творческий метод социалистического реализма для талантливых художников, прогрессивность этого метода.

Мы уже говорили, что прогресс искусства означает поиски все более адекватного отражения исторически конкретной действительности. Впервые История вошла в искусство, как известно, в эпоху Возрождения, освободив художественное творчество от мистических привнесений, от «рока». С тех пор история мыслится как «Время». Искусство социалистического реализма пошло дальше. В нем «Время» мыслится как история. Метод социалистического реализма впервые обеспечивает возможность исторически-конкретного познания действительности в ее революционном развитии, избавляет художников от абстрактных принципов в трактовке событий и характеров.

Рассматривая творчество Л. Толстого, Ленин особо подчеркивал, что даже для этого выдающегося реалиста «конкретно-историческая постановка вопроса есть нечто совершенно чуждое», ибо к пониманию жизни и развития личности Толстой подходил нередко с позиций неких абстрактных принципов. Это не могло не наложить печать ограниченности на его положительные образы.

В этом, кстати сказать, Толстой смыкается с Достоевским, который также рисовал человека через призму «вечных принципов нравственности» — добра и зла, хотя сам подход к типизации явлений (при общности идейно-творческих принципов, метода) был у Толстого другой, нежели у Достоевского. Для Достоевского, который рисует главным образом капиталистический город, основная проблема — трагизм личности, изнывающей под гнетом эгоистических влечений, а для Толстого самое важное — это внутренний протест человеческой души против эгоистических влечений, против произвола.

Но, раскрыв взаимосвязь личности и социальных обстоятельств, трагические противоречия действительности и мучительные поиски нравственного обновления, художники критического реализма, в том числе даже такие, как Толстой и Достоевский, не были свободны от груза отвлеченности, утопизма, а это в свою очередь вело к односторонности в художественном отображении исторического процесса и положительных героев. Вокруг героев Достоевского всегда витает какая-то таинственная дымка, у них — «разорванное сознание». Толстой, в отличие от Достоевского, видел в народе решающую силу истории, но рассматривал ее как «хаос воли», «слепую стихию». Только новая эпоха, выдвинувшая на авансцену мировой истории революционный пролетариат, вооруженный марксизмом-ленинизмом, дала возможность художникам сознательно подойти к конкретно-историческому познанию и изображению действительности в свете общественно-эстетического идеала коммунизма.

Искусство социалистического реализма необычайно расширило горизонты художественного познания действительности. В нем главный герой — народ в его революционном развитии, а «среда» — весь историче-

ский процесс революционного изменения мира. Это существенно меняет и концепцию нравственно-эстетического развития личности, и принципы понимания, трактовки жизненных явлений, и структуру художественных образов в искусстве.

Социалистический реализм предполагает не только историческую сознательность художника, но и правдивое художественно-образное осознание им истории в ее существенных моментах, в борьбе старого и нового. Характеры здесь измеряются историей и рассматриваются в связи с нею, с ее *решающими тенденциями*, с *перспективой* общественного развития. Тем самым метод социалистического реализма помогает художнику понять действительный ход событий, их направленность, не запутаться в хаосе личных впечатлений и переживаний: он придает художественному творчеству такую целеустремленность, которая предохраняет художника и от субъективизма, и от фатализма, создавая почву для всестороннего расцвета талантов, индивидуальных склонностей и способностей.

Собственно, о творческих возможностях искусства в каждый исторический период лучше всего судить по его вершинам, не забывая, разумеется, о том, что вершины имеют свои подножия. Гении в искусстве возникают не на пустом месте. Но, как справедливо писал Плеханов, именно они «дают наилучшее выражение преобладающей эстетической склонности данного общества или данного общественного класса»<sup>1</sup>. Творчество каждого из них связано с закономерностями общественной жизни, классовой борьбой своего времени, жизнью народа. Более того, общество, классы формируют творческие личности во всех сферах социальной жизни, в том числе и в искусстве, создавая определенный *тип художника*. Так проблема поступательного развития искусства связывается через деятельность выдающихся художников с объективными потребностями социального развития.

В истории художественного развития человечества есть художники, которые в силу определенных обстоятельств жизни, опыта и могучего таланта наиболее

---

<sup>1</sup> Г. В. Плеханов. Сочинения, т. VII. М.—Л., 1925, стр. 219—220.



полно и глубоко отразили свою эпоху, означающую крутой поворот в социальном и культурном развитии общества. Это, к примеру, Гомер в эпоху античности, Данте в средние века, Шекспир в эпоху Возрождения, Горький в эпоху пролетарских революций. И тем не менее было бы неправильно превращать в эталон творчество крупнейших деятелей художественной культуры. Единство, общность идейно-творческих устремлений тех или иных художников в каждую эпоху не имеют ничего общего с нивелировкой талантов. У каждого из них есть своя логика внутреннего развития. Каждый из них несет своеобразное познание мира, своей неповторимой эпохи. К тому же опыт любого художника, как бы гениален он ни был, имеет свои пределы. Нельзя не видеть и исторической ограниченности художественной практики каждого отдельно взятого периода.

Абсолютную силу критерия эстетической значимости дает художественному творчеству *всемирно-историческая практика* в своем общем итоге, в целом, в бесконечном историческом развитии. Это — краеугольное положение марксистско-ленинской эстетики. Оно означает, что прогресс художественной культуры надо мыслить масштабно, видеть роль каждого народа в общем историческом процессе художественного развития, на каждом его этапе, понимать каждую эпоху в связи с последующим развитием, как звено в общей цепи художественного движения человечества. Лишь при таком подходе возможно правильно осознать, например, место Шекспира и всей английской художественной литературы в эпоху Возрождения, уяснить всемирно-историческое значение этой эпохи в культурном развитии человечества, установить, что эстетические явления, характеризующие эпоху Возрождения, которая в жизни народов Европы охватывает XIV—XVI века, наблюдались в сходных социально-исторических условиях так или иначе у других народов, имевших прочные художественные традиции<sup>1</sup>.

Естественно, что было бы неправильно механически переносить все, что присуще искусству Европы, на стра-

---

<sup>1</sup> См. Н. И. Конрад. «Средние века» в исторической науке. «Из истории социально-политических идей». М., 1955, стр. 77—80.

ны Востока, учитывая своеобразие «среды», в которой происходит здесь и там культурное развитие, особенности быта, художественных традиций, влияния внешних факторов и т. д. Различия здесь большие. Достаточно сказать, что китайская живопись времен Танской и Сунской империй не знала религиозных сюжетов, а в европейской живописи эпохи Возрождения новое восприятие действительности сплошь и рядом раскрывалось через библейские и евангельские сюжеты. Да и само понятие о перспективе, композиции у китайских живописцев было иное, чем у европейских (светотень в китайской живописи, например, отсутствовала). Наконец, китайский театр, с его условностями, не имел подобия в Европе, скульптура во времена Танской и Сунской империй не отличалась жизненностью и полнокровием. Но ведь свои специфические особенности эпоха Возрождения имела и в европейских странах. В Италии, например, большой удельный вес в литературе приобрела новелла, в Германии — публицистика, в Англии — драма. В Германии на первый план выдвинулись религиозные и социальные вопросы, а в Италии они такого значения не имели.

Все это естественно и понятно. Поразительно другое: удивительное сходство важнейших тенденций в искусстве народов Европы и Востока в эпоху, которую Д. Вазари применительно к Европе первым назвал «Возрождение». И там и здесь наблюдались интерес к человеку и утверждение «человечности», свободомыслие, тяга к классической древности, ее освоению, бурное развитие городской художественной культуры, объединившей вокруг себя величайших деятелей искусства. Советские ученые показали, что все это и дает возможность рассматривать творчество столь своеобразных художников разных народов — таких, как Петрарка, Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес, Ли Бо, Ду Фу, Су Дун-по, Оуян Сю, Фирдоуси, Саади, Хафиз, — в рамках единой исторической эпохи, понять не отдельные факты, а основные черты и тенденции искусства этого времени в связи с социально-экономическим развитием общества, историей всей формации. Это дает возможность глубже понять и творчество отдельных художников, и искусство тех или других народов в целом, их вклад в художественную сокровищницу человечества. Конечно, при ус-

ловии, если будет изучено, что нового принесло с собой искусство Возрождения по сравнению с предшествующим художественным опытом и в какой мере оно способствовало дальнейшему развитию художественной культуры человечества. Именно всего человечества, всех народов, всех стран, поскольку субъектом исторического, в том числе и художественного, развития является человечество в целом.

Уже Энгельс обратил внимание на то, что поступательного развития при узком, локальном охвате явлений в истории не увидишь, особенно когда речь идет об идеологических сферах, об искусстве. Он считал, что соответствие в общем и целом экономического и художественного развития человечества (при всей сложности, противоречивости и многообразии форм культурно-исторического процесса) на *больших «временных пространствах»* есть закон, действие которого отчетливо проявляется и обнаруживается во всемирной истории. Ф. Энгельс писал: «Чем дальше удаляется от экономической та область, которую мы исследуем, чем больше она приближается к чисто абстрактно-идеологической, тем больше будем мы находить в ее развитии случайностей, тем более зигзагообразной является ее кривая». Однако, продолжает Ф. Энгельс: «Если Вы начертите среднюю ось кривой, то найдете, что чем длиннее изучаемый период, чем шире изучаемая область, тем более приближается эта ось к оси экономического развития, тем более параллельно ей она идет»<sup>1</sup>.

Только в общинно-родовом обществе художественная деятельность непосредственно вплеталась в производство, и ее этапы, в силу этого, прямо соответствуют этапам развития материального производства. В дальнейшем связь искусства с производством опосредуется через базис. К тому же оно отражает базис не только непосредственно, но и через политику, а также другие формы общественного сознания. Это придает поступательному развитию искусства большую зигзагообразность. Особенно если учесть, что новые тенденции, возникнув, отнюдь не сразу охватывают всю сферу художественного творчества. Следует иметь в виду и то обстоятельство, что художественная культура форма-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 39, стр. 176.

ции в различных странах складывается и развивается в своеобразных исторических условиях, взаимодействуя с искусством других народов и испытывая их влияние.

Исходя из этого, представляется необходимым, устанавливая тип художественной культуры, соответствующий каждой общественно-экономической формации, внимательно изучать конкретные формы проявления основных черт, тенденций, закономерностей этой культуры в разных странах, на разных этапах общественно-экономической формации. Это важно уже потому, что при общей закономерности развития во всемирной истории, как отмечал Ленин, «несколько не исключаются, а, напротив, предполагаются отдельные полосы развития, представляющие своеобразие либо формы, либо порядка этого развития»<sup>1</sup>. Иными словами, народы при определенных условиях могут в своем движении по линии исторического прогресса миновать и отдельные этапы в рамках одной формации и даже те или иные формации. Опыт многих народов СССР, пришедших от докапиталистических, нередко родовых отношений непосредственно к социализму,—наглядное тому подтверждение.

Если тип общественно-экономической формации даст возможность с общеисторической позиции установить *направленность* социально-экономического, политического, культурного, в том числе и художественного, развития общества, познать в многообразии исторических форм их общую социально-экономическую сущность на одинаковой ступени исторического процесса, их внутренние законы, то анализ конкретных форм проявления этих законов помогает выяснить различные пути становления формации и соответствующей ей художественной культуры, понять каждую формацию во всем богатстве ее национально-исторических особенностей и применительно к отдельным странам учесть внутренние и внешние условия формации, ее базиса, всей надстройки, культуры, искусства.

Так, единая по своей идейно-социальной сущности художественная культура рабовладельческой формации далеко не была одноцветной. Древняя Греция, Древ-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 379.

ний Восток и Рим имели свои существенные особенности, которые определялись всей совокупностью условий их социальной жизни.

Историческая наука безоговорочно признает, что рабовладение в восточных деспотиях характеризовалось сильными пережитками родового строя, безраздельной властью царя — верховного собственника земли сельских общин, бесправным положением большей части свободных, медленным развитием социально-экономических форм жизни. В Древней Греции общественное развитие шло быстрее, все свободные активно участвовали в политической жизни. Здесь мелкое крестьянское хозяйство и независимое ремесленное производство долгое время составляли основу общества, а свободные сохраняли свою самостоятельность. В цветущую пору античного общества крестьяне и ремесленники занимались производительным трудом, свободные не считали труд презренным. В это время труд свободных не был еще вытеснен трудом рабов. Все это порождало своеобразную идеологию и искусство<sup>1</sup>.

В Древнем Египте эстетические отношения человека к действительности были несравненно примитивнее, чем в Афинах. Если в Древнем Египте мифология еще не оторвалась от тотемизма, в центре внимания искусства находилось обожествление земных владык, слабо выявлялась индивидуализация, художественное творчество в значительной степени находилось под контролем жрецов, то в Афинах мифология была антропоморфической, искусство воспроизводило обычных людей; проникнутое гражданственностью и патриотизмом, оно было достоянием всех свободных, отличалось удивительной ясностью, гармоничностью и многообразием художественных форм, «благородной простотой и спокойным величием», по выражению Винкельмана. Тем не менее по сравнению с художественным творчеством первобытнообщинного строя искусство Древнего Востока представляло значительный шаг вперед. Это выражалось прежде всего в изображении человека, в развитии эстетических чувств, эстетических потребностей людей. Египетские пирамиды, зиккураты Двуречья, вы-

---

<sup>1</sup> О способе производства и разделении труда в древнегреческом обществе см.: «Всемирная история», т. II. М., 1956, стр. 40—46.

сочайшие достижения анималистов Ассирии, Китая и Индии вошли в мировую художественную культуру как создания, отмеченные печатью гения древних народов.

Впрочем, и художественная культура различных народов древнего мира отнюдь не была однородной: в отличие от Египта, в Месопотамии архитектура не получила большого развития (внушительное впечатление производят только зиккураты); у финикийцев искусство малооригинальное, а у древних греков оно сияет неповторимым блеском... К тому же применительно к каждой формации и отдельным странам в ее пределах необходимо различать конкретные художественные формы, соответствующие определенным стадиям, этапам их социального и художественного развития, не забывая и об относительной самостоятельности искусства, различных его видов, стилей и жанров.

Схематизм вреден во всяком исследовании, но особенно вреден он в теории искусства. Нельзя не видеть, скажем, того, что те или иные жанры в искусстве вовсе не ограничиваются пределами какой-либо одной формации. Они сплошь и рядом существуют — причем как живая, творческая традиция — в нескольких общественно-экономических формациях. Да и перестав быть живой традицией искусства, эти жанры не умирают, а сохраняются как культурное наследство, отражая неповторимую ступень в художественном развитии человечества.

Возьмем, к примеру, героический народный эпос в его классической форме. Он восходит к периоду разложения родового строя, но создается и в последующие эпохи при определенных условиях. Так, былины, вообраз в себя элементы родо-племенных сказаний, возникли как жанр, знаменующий качественно новую ступень в художественном развитии восточных славян в период образования древнерусского государства. Установлено, что основное ядро былин с их военно-героическими мотивами относится к X — первой половине XI века<sup>1</sup>. В период феодальной раздробленности стимулы развития эпической традиции ослабляются, но эпос продолжает жить творческой жизнью, наличие

---

<sup>1</sup> См. Б. А. Рыбаков. Древняя Русь. Сказания. Былины. Летописи. М., 1963.

циклов не дает ему возможности сойти на нет. Во время же борьбы с татарским нашествием (XIII—XV века) наблюдается новый взлет былинного эпоса. Он успешно развивается в дальнейшем вплоть до XVI столетия, когда ведущее значение в художественном творчестве народа приобретает историческая песня (до XVIII века). Оставим в стороне споры, которые идут относительно стадии формирования и развития былинного эпоса, его отличий от исторической песни, о времени возникновения исторической песни и ее взаимодействии с былинами и другими ее жанрами. Отметим, что начиная с XVI столетия былины если и создаются, то, как правило, уже не на базе жизненного материала, а на сюжетной основе повестей и сказок. В качестве же культурного наследия былины сохраняются и поныне.

Разумеется, в разных странах развитие героического эпоса имело свои особенности. Есть эпические памятники, которые родились на ранних этапах формирования рабовладельческого общества, — таковы «Илиада» и «Одиссея»; другие складывались и развивались на стадии раннего феодализма на Западе — таковы англосаксонский эпос о «Беовульфе», скандинавский эпос, ирландские саги и т. д.; третьи произрастали на почве кочевого быта в условиях феодальных отношений — «Алпамыш», «Манас», «Джангар» и т. п. Но при всем своеобразии героический эпос у разных народов имел много общего и в понимании, в трактовке жизненных явлений (изображение народа и народного героизма через образы богатырей, их деяний, принцип гиперболизации и идеализации, единство «внутреннего» и «внешнего» облика богатыря), и в идейно-нравственном освещении событий и характеров богатырей (чувство товарищества, чести и общественного долга, верность народу, Родине), и в композиции (замедленность сюжетного повествования, противопоставление борющихся героев, показ богатыря через его «состояния», самопроявление воли эпических героев и т. д.), и в стилистике (стереотипные формы, «общие места», повторы, детализация, постоянные эпитеты), и в жанровой структуре («эпическое время», развитие действия в форме деяний богатырей, полистадийность), и, наконец, в историческом бытовании. Самостоятельной творческой жизнью народный героический эпос жил вплоть до об-

разования развитого централизованного государства — национального или многонационального; после этого у всех народов он сохраняется лишь как культурное наследство.

Виды искусства и художественные формы, раз возникнув, развиваются лишь в той мере, в какой они отвечают запросам общества, художественному вкусу и эстетическому чувству людей данного общества, конкретной эпохи и периода. Хорошо известно, что в наше время невозможны те или иные художественные формы, которые знало искусство в прошлом.

Теория искусства требует конкретно-исторического подхода к эстетическим явлениям, к развитию искусства. Вместе с тем отдельные звенья этой цепи неправомерно было бы изолировать друг от друга: надо видеть и своеобразие каждой эпохи, и внутреннюю связь эпох, стадий, периодов в художественном развитии человечества. При этом художников разных эпох (да, впрочем, и одной и той же эпохи) неверно было бы оценивать, что называется, в общем и целом. Нужно всегда и везде выделять *прогрессивную* линию в искусстве, ибо на могучем древе художественного творчества появляются не только здоровые, сочные плоды, но и пустоцветы, плоды распада.

Искусство в своем развитии имеет общие закономерности, которые своеобразно проявляются в каждой общественно-экономической формации: его гносеологическую суть составляет правдивое художественно-образное отражение действительности. Это и отличает искусство от всех форм «превратного мировоззрения», выражаясь языком Маркса, от всех и всяких формалистических вывертов и ухищрений.

Декадентское искусство находится в стороне от героики жизни, от исторического прогресса: оно или заумно, или рисует жизнь так, что обрекает человека на вечное вращение в «роковом кругу» эксплуататорского общества, проповедуя безысходность и фатальную обреченность личности<sup>1</sup>. Нет, по сути, прогресса и в его собственной истории. Поэтому не удивительно, что и в эстетике, и в социологии находятся мыслители, которые пытаются обосновать теоретически и эту практику, ут-

---

<sup>1</sup> См. В. С. К е м е н о в. Статьи об искусстве. М., 1956.



верждая, что процесс изменений в сфере духовной культуры, в сфере искусства «неопределенен», что нельзя установить его, зафиксировать. Здесь, говорят они, господствует «его величество случай», здесь все зависит от личности; детерминизма в сфере духовной культуры, дескать, нет и быть не может.

Это весьма типично для теоретиков, которые любят рассуждать по формуле: либо детерминизм, либо сознательная деятельность; третьего, мол, не дано. Кстати, и марксистов они критикуют с этой точки зрения: по их словам, марксисты, признавая закономерный характер социальных изменений, тем самым уже отрицают человеческие помыслы, побуждения и культурные ценности, искусство. Но это неправда. Диалектический и исторический материализм, в противоположность вульгарному материализму, как раз на том и настаивает, что объективные законы истории действуют не помимо людей, а через людей, обладающих сознанием, желаниями, чувствами, ставящих перед собой определенные цели и добивающихся их осуществления, в том числе и в области художественной культуры. Еще Маркс и Энгельс доказали, что вне исторического детерминизма оценочные суждения ущербны. Лишь при детерминистическом взгляде на историю, писал Ленин, «возможна строгая и правильная оценка, а не сваливание чего угодно на свободную волю»<sup>1</sup>.

Да, культурные ценности, в том числе искусство, и тем более суждения о прогрессе в искусстве, в развитии культуры, обязательно включают в себя *оценку* явлений, которая отнюдь не однозначна для всех людей. Мы не отрицаем относительности эстетических суждений, которые в конечном счете обусловлены обстоятельствами общественной жизни людей, классов, социальных групп. Однако при последовательно проведенном объективном, научном анализе эстетических явлений, культурных ценностей и их сравнительной оценки в понятиях «прогресс» и «регресс» содержится объективная истина. Конечно, все прогрессивные изменения в сфере искусства, духовной культуры проходят через сознание людей и совершаются людьми. Но, во-первых, сами эти ценности существуют вне их сознания, объек-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 159.

тивно; во-вторых, все прогрессивные изменения совершаются независимо от того, как их оценивают люди; в-третьих, цели, которые люди ставят перед собой, порождаются в конечном счете социальными условиями, а последние изменяются объективно. Наконец, социальная позиция оценивающего субъекта не просто результат личных чувств, субъективной игры фантазии. Она объективно обусловлена. Поэтому, только вскрывая закономерную связь и взаимозависимость эстетических явлений, тенденции их общеисторического развития, можно правильно понять и объяснить объективное, конкретно-историческое содержание тех или иных эстетических оценок, раскрыть их социальную значимость, а также эстетические отношения человека к действительности, их обусловленность характером социального строя, общественного бытия.

Но и это еще не все. Установить причинную связь между эстетическими явлениями и породившим их базисом недостаточно. Во всяком обществе искусство в конечном счете определяется экономическим положением. Однако неправомерно видеть в экономике единственно активную силу. Эпохи в общественной жизни своеобразны, их нельзя нивелировать. К тому же эстетические потребности, художественные вкусы у людей, социальных групп даже в одну и ту же эпоху не одинаковы, да и удовлетворяются они по-разному. Наконец, искусство каждой нации, народа в рамках одной и той же формации, эпохи имеет свои специфические особенности, которые являются составным элементом мировой художественной культуры.

Следовательно, необходимо охватить все богатство художественных форм и осмыслить сложные пути их взаимодействия как внутри искусства, так и искусства с другими формами общественного сознания, политикой, осознать *цельную систему* эстетических потребностей, эстетических отношений, вырастающих на *данном* экономическом базисе.

Это диктуется уже тем, что каждая эпоха обеспечивает отнюдь не равные условия для развития искусства: одни благоприятствуют художественному творчеству, другие сковывают его. Так, в условиях рабовладельческого строя искусство достигло наивысшего расцвета в Афинах в V веке до н. э. С начала IV века рабский

труд почти вытесняет труд свободных. Наступает кризис афинской демократии; движется к упадку и искусство. А с конца IV века, с началом эллинистического периода, оно все более отрывается от народной почвы, приходит в упадок. Конечно, этот упадок отнюдь не означал его конца. Наряду с произведениями упадочническими в это время создаются и произведения Менандра, в живописи возникают пейзаж, натюрморт, жанр портрета. Значит, и в нисходящие эпохи в одних сферах художественного творчества наблюдается спад и кризис, а в других — приращение новых художественных ценностей.

Однако печать эпохи упадка лежит и на лучших произведениях. Менандр, например, при всей живости созданных им характеров не поднимался на высоту художественной типизации, которая присуща его великим предшественникам. А самое главное: культура в эллинистический период как бы возвращается вспять, распространяются суеверия, магические верования, гадания. И это примечательная черта не только эллинистической эпохи, а всех нисходящих эпох. Характерно, что и искусство Возрождения в период упадка как бы снова возвращалось к тому, что преодолело в процессе становления, — к отвлеченной риторике, метафизической нормативности, отрыву идеального от реального.

Давно замечено, что более высокая в историческом развитии эпоха может оказаться по своему вкладу в сокровищницу мировой художественной культуры менее весомой, чем предшествующая<sup>1</sup>. Поэтому при общем поступательном развитии искусства следует иметь в виду возможности художественного прогресса и объективную способность их реализации в каждую эпоху. «Каждый, даже величайший гений, в некоторых своих произведениях, — говорил Гёте, — терпит ущерб от своего века и, напротив, при известных обстоятельствах от него выигрывает»<sup>2</sup>. Эта мысль великого поэта

---

<sup>1</sup> На необходимость учитывать не только исторический характер форм художественного мышления, но и полноту реализации их возможностей справедливо обращает внимание Крыстю Горанов в книге «Художественный образ и его историческая жизнь» (М., 1970).

<sup>2</sup> Гёте. Собрание сочинений в 13 томах, т. 10. М., 1937, стр. 405.

и ученого, который одним из первых поставил вопрос об изучении национальных литератур как единого процесса художественного развития человечества, заслуживает самого серьезного и пристального внимания.

Очевидно, что каждая новая историческая эпоха открывает новые, более широкие горизонты в художественном развитии человечества. *Ее возможности шире предшествующей* хотя бы потому, что она может опереться на весь предыдущий опыт и прибавить к нему нечто новое, значительное. Но *реализация этих возможностей* определяется развитием социально-экономических отношений, тем, *какой класс* стоит во главе эпохи, характером общественного устройства, степенью его демократичности, культурно-эстетическими предпосылками и т. д. Следовательно, объективные условия в ту или иную эпоху могут способствовать реализации возможностей исторического художественного развития или, напротив, мешать этому.

Только покончив с социально-классовыми антагонизмами и их последствиями, со всеми формами социального угнетения, общество обеспечит полный простор универсальному богатству «человеческой сущности», а прогресс, по меткому определению Маркса, «перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых»<sup>1</sup>. Другими словами, универсальное богатство человеческой сущности возможно лишь в условиях *коммунистической цивилизации*.

Нет сомнения, что в процессе развития научного и художественного познания уточняются и изменяются эстетические оценки, обогащается, уточняется и теория социального и художественного прогресса. Но это также не может служить весомым аргументом в пользу того, что отдельные произведения и художественные культуры разных эпох несравнимы. Результаты художественного развития существуют реально, в виде конкретных художественных ценностей, то есть вне сознания людей. Отсюда возможность их объективного сравнения с позиций всемирно-исторической художественной практики, которая отделяет *общечеловеческое* в искусстве от временного, преходящего и

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 9, стр. 230.

показывает, какова мера «общечеловеческого», заключенного в ценностях художественной культуры тех или иных эпох. При этом история неопровержимо свидетельствует, что всемирная художественная культура в своем диалектически противоречивом движении идет в общем и целом ко все более сложным, все более высоким эстетическим отношениям. И пределов этому движению нет. «Для диалектической философии,— писал Энгельс,— нет ничего раз навсегда установленного, безусловного, святого... кроме... бесконечного восхождения от низшего к высшему»<sup>1</sup>.

Что представляют собой эстетические отношения, какова их внутренняя структура? Каков объективный критерий прогресса в искусстве применительно к эпохам в рамках одной формации и разных формаций, к творчеству отдельных художников и творческих направлений, течений?

Все это важные вопросы. Без ответа на них трудно разобраться в сложном переплетении многообразных общественных явлений, понять место искусства в их ряду. Однако эти вопросы требуют самостоятельного рассмотрения и в логическом, и в конкретно-историческом аспекте. В данном случае лишь заметим, что объективный критерий ценности, значимости эстетических явлений надо искать при этом в *самой истории* — в развитии всемирно-исторической художественной практики, в общественно-эстетических идеалах, которые вырабатываются в процессе общественного развития. Эти идеалы возникают как отражение насущных потребностей социального развития. Уже само их появление говорит о том, что в общественной жизни есть люди, социальные группы, классы, стремящиеся к усовершенствованию жизни, различных ее сторон. Это те социальные силы, которые являются носителями передовых общественных отношений, знаменосцами будущего.

Марксизм давно доказал, что все формы общественного сознания, вся духовная жизнь общества зависят от условий его материальной жизни и что эта связь существует объективно, то есть независимо от воли и сознания людей. Только объяснив, каким образом ху-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 21, стр. 276.

дожественное сознание, мышление зависят в своем развитии от внешнего мира и его законов, мы сможем правильно понять и их относительную самостоятельность, и то, почему каждая новая ступень в развитии искусства есть звено в единой цепи исторического прогресса художественной культуры человечества.

Вне истории искусства не может быть его теории. Точно так же невозможно понять и историю искусства без теории, без теоретического обобщения конкретно-исторических фактов,— разумеется, с учетом специфики искусства. А одна из важнейших его особенностей в ряду других форм общественного сознания состоит как раз в том, что законы художественного развития связаны с законами социальными через общественно-эстетический идеал; поэтому именно закономерная смена преемственно связанных общественно-эстетических идеалов, соответствующих конкретно-историческим эпохам в жизни человечества, и характеризует поступательное развитие искусства, всемирно-исторической художественной практики<sup>1</sup>.

\* \* \*

С давних пор в эстетике идут несмолкаемые споры относительно прогресса в искусстве: одни его признают, другие отрицают.

---

<sup>1</sup> Естественно, что оценки художественных явлений в категориях «прогресс» и «регресс» должны характеризовать не только возможности поступательного развития искусства от эпохи к эпохе, но и степень, меру их реализации в конкретных условиях. Тем самым общественно-эстетический идеал эпохи, в котором находят свое концентрированное выражение социально-эстетические потребности, определяющие и направляющие в конечном счете творческие способности художников, необходимо рассматривать в процессе развития искусства в неразрывной связи с творческим методом, то есть художественной гносеологией в действии. Что же касается реализации творческих «потенций» метода, то она проявляется, осуществляется через стили; их многообразие свидетельствует о широте возможностей творческого метода, а познавательная глубина, идейно-художественная емкость стилей, стиливых потоков, течений на базе данного метода — о степени реализации этих возможностей. Другими словами, метод в искусстве развивается через стили, которые характеризуют и его познавательное-эстетическое богатство, и его возможности, и способы, средства их осуществления в каждую эпоху с учетом накопленного художественного опыта.

Сторонники так называемой концепции круговорота накопили немало «доводов» против поступательного развития в искусстве. Но все их доводы опровергают не прогресс в общественной жизни и в искусстве, а лишь упрощенческие, метафизические его трактовки.

Марксистская теория развития не имеет ничего общего с позитивистскими, недиалектическими концепциями прогресса, плоским эволюционизмом. Она по своей внутренней сущности глубоко диалектична, всегда и во всем следует фактам, а не умозрительным выводам. И в этом ее сила.

## НАЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВА

**В**опросы национальной специфики искусства имеют большое теоретическое и практическое значение. Они неразрывно связаны с задачами укрепления дружбы народов и их сотрудничества в области художественного творчества и культуры, с борьбой против буржуазного национализма, космополитизма, за торжество принципов пролетарского интернационализма.

Марксизм-ленинизм исходит из того, что всем нациям, большим и малым, присущи свои специфические особенности, которые, отражаясь в национальном искусстве, являются составным элементом многонациональной мировой культуры, мирового искусства. В мировую культуру входят лучшие достижения всех национальных искусств, всех национальных литератур.

Демократическое и социалистическое искусство всех народов интернационально по своему характеру, по своему содержанию. Но оно отнюдь не безнационально. Оно раскрывает жизнь народа, конкретные условия его социальной и национальной жизни, отражает передовые общественно-эстетические идеалы трудящихся, качественные особенности своей нации,



обусловленные своеобразием ее исторического и культурного развития. Эти особенности и придают искусству разных народов индивидуальную характерность и определенность.

Практика культурного строительства в СССР и других социалистических странах убедительно свидетельствует, что к социалистической культуре народы приходят в формах, соответствующих их языку, быту и национальным особенностям. Органическое единство национального и интернационального присуще и прогрессивному искусству в странах капитализма. Как указывал Ленин, условия жизни трудящихся с необходимостью порождают в буржуазной нации демократическую и социалистическую идеологию. А эта идеология выражается и в художественном творчестве.

В одной статье, разумеется, нет возможности рассмотреть все вопросы, связанные с национальными особенностями искусства. Мы остановимся лишь на некоторых, наиболее актуальных вопросах национальной специфики художественной культуры.

### **ВЫРАЖЕНИЕ ПСИХИЧЕСКОГО СКЛАДА НАЦИИ В ИСКУССТВЕ**

Чтобы познакомиться с культурой и психическим складом различных народов, в распоряжении человека существует немало средств: здесь и чтение, и путешествия, и личное общение, и данные науки. Но трудно найти более доступный способ познания психологии и культуры разных народов, чем искусство, ибо в искусстве безотносительно к тому, что оно изображает, в центре внимания находятся человек, его жизнь, чувства, мысли, стремления, его отношение к окружающей действительности. И, знакомясь с произведениями художественного творчества, мы входим так или иначе в жизнь народа, познаем его быт, национальный психический склад людей.

Но вот вопрос: как психический склад нации выражается в искусстве?

Буржуазные социологи и особенно националисты наговорили немало вздора относительно психического склада нации. Они окутали его туманом мистики, изображая нацию как вечное, неизменное, надысториче-

ское явление, которое определяется якобы свойствами «национального духа», «расовой крови» и т. п. В действительности психический склад нации не есть нечто мистическое, самодовлеющее, отрешенное от материальных условий жизни народа, неизменное.

Нелепы и все утверждения идеологов реакционной буржуазии, будто психический склад нации — фикция.

Психический склад нации (или так называемый национальный характер) представляет собой отражение в сознании каждого народа своеобразных условий его жизни; это чувства, впечатления и представления, которые получает данный народ от окружающей среды. Психический склад нации формируется и проявляется во всей многообразной общественной деятельности народа. Наиболее рельефно он выражается в специфических особенностях национальной культуры, в том числе в своеобразных чертах искусства.

Черты своеобразия присущи искусству каждой нации. Но это не значит, что между нациями нет общего. Трудящиеся разных наций имеют, конечно, очень много общего и в условиях жизни, и в психическом складе, и в культуре. Говоря об особенностях жизни каждой нации, которые так или иначе отражаются в своеобразии ее культуры и искусства, *мы тем самым уже утверждаем, что у них есть и общее, что это общее находит проявление в национально-особенном и не существует вне его.*

Своеобразие в художественном творчестве различных народов связано прежде всего с тем, что в психическом складе каждого народа отражены особенности его исторического развития, его общественной жизни, быта, а также географической среды, природы, в которой он живет. Все это находит свое выражение в произведениях искусства, сообщая им национальный колорит, специфическую национальную окраску.

Особенно отчетливо психический склад нации, национальная психология, в искусстве выражается, конечно, там, где непосредственно показаны народ или отдельные его представители, их деятельность, борьба, бытовые условия, их внутренний мир, чувства и мысли. Так, в повести «Слово арата», принадлежащей перу одного из зачинателей тувинской художественной литературы, Салчака Тока, мы знакомимся с до-

революционной жизнью тувинского народа, его борьбой за свободу, с чертами его национального характера. Мехти Гусейн в романе «Апшерон» раскрывает богатый душевный мир бурового мастера-старика Рамазана и через него выявляет духовный облик азербайджанского народа, его лучшие национальные качества, развившиеся в условиях советского строя<sup>1</sup>. Однако не только в произведениях подобного рода, а даже и там, где народ и его деятельность непосредственно не показаны, все равно видна печать психического склада народа, нации.

Какое бы художественное произведение мы ни взяли, всюду встретимся с определенными особенностями, присущими искусству данной национальной общности. Разве можно спутать, скажем, задушевную, протяжную и размашистую, многоголосную русскую народную песню с импровизацией якута или прихотливо хроматизированным азербайджанским напевом? Конечно, нет. Тем более что они отличаются не только мелодическим строем, но и манерой исполнения. Это последнее обстоятельство, кстати сказать, отмечено в произведениях многих русских писателей: достаточно напомнить нарисованную Тургеневым в рассказе «Певцы» картину исполнения русской народной песни «Не одна во поле дороженька пролежала» и импровизацию якута, изображенную в «Истории моего современника» Короленко.

Национальная специфика в искусстве выражает и

---

<sup>1</sup> Во избежание недоразумений заметим, что индивидуальные черты характера в литературе выражают общие, то есть существенные, стороны характера изображаемого народа. Но, конечно, было бы странным в каждой индивидуальной черте типического героя видеть общенациональную особенность. Механический подход к делу вреден всюду, в том числе и в искусстве. Надо отличать национальный характер в его объективном содержании от того, как он отражается в искусстве. Ни в одном художественном произведении, сколь бы талантливо оно ни было, характер народа, нации не может быть раскрыт полностью. Это под силу лишь данному искусству в целом, к тому же в его поступательном развитии. Да и в отдельном литературном произведении обычно мы имеем дело с многообразием индивидуальных характеров, каждый из которых раскрывает какие-нибудь определенные стороны исторически-конкретного национального характера на данном этапе его исторического развития.

отражает, следовательно, то национально своеобразное, что присуще данному народу; искусство «улавливает» национально своеобразное и воспроизводит его. При этом художник воспринимает это родное не только непосредственно, живя в условиях определенной национальной общности, национальной «среды», но и более сложным, опосредованным путем, а именно — осваивая духовную культуру своего народа.

Иной раз к вопросу о национальной специфике искусства подходят упрощенно. Некоторые полагают, будто национальную специфику культуры и искусства можно прямо, непосредственно вывести из географической среды, быта, хозяйственных занятий народа. В действительности все обстоит гораздо сложнее. Общественно-историческая, а также географическая среда отражается сначала в психическом складе нации, а затем уже, через психический склад, — в специфических особенностях культуры и искусства. Иначе и быть не может. Ведь, скажем, окружающую природу художник изображает не просто как «объективную реальность», он воспроизводит не природу «вообще», а то, что стало в ней близким, любимым для народа.

Любой русский человек, глядя на пейзажи передвижников, сразу почувствует в них свою родную природу, «русский дух». И вполне понятно, почему. Отображая русскую природу, передвижники запечатлели особенности ее красоты и передали через пейзаж свою любовь к родине. В силу этого их картинам свойствен особый идейно-эмоциональный настрой, включающий в себя острое, сердечно-трепетное восприятие родной природы. И это не может не оказать своего влияния на зрителя.

Казалось бы, что примечательного в картине А. К. Саврасова «Грачи прилетели»? Внешне она очень проста: на переднем плане корявые березы, облепленные грачами, позади — церквушка, окруженная постройками. Вот, пожалуй, и все. А между тем от картины трудно оторваться. В прозрачном весеннем воздухе, в любимых с детства, столь естественно переданных художником березах, в скромной гамме голубого, белого и коричневого со всеми их переливами и оттенками — во всем этом бьется жизнь пробуждающейся родной природы. И это радует, приводит в волнение. Тем

более что природа дана здесь «обжитая», с ней связаны жизнь и труд народа, а человек всегда вправе гордиться плодами своего ума и делом рук своих.

Истинные произведения национального искусства всегда уходят корнями в родную почву. При этом, говоря об отражении психического склада нации в специфических особенностях национального искусства, нельзя не видеть того, что каждый художник национально своеобразные черты «схватывает» по-своему, и прежде всего с позиции общественно-эстетических взглядов, мировоззрения определенного класса.

Особенно ясно это видно, когда разные художники изображают сходные явления, одни и те же социальные характеры. Например, в 40—60-х годах прошлого столетия в центре внимания прогрессивного русского искусства находилось крестьянство, причем не крестьянство «вообще», а именно русское крестьянство, которое даже под жестоким гнетом крепостного права сумело сохранить неистребимую жажду свободы и богатырскую духовную мощь. Уничтожение «барства дикого» в те годы рассматривалось всеми передовыми художниками России как важнейшая национальная задача, без разрешения которой невозможен был прогресс страны. Но, радуя за освобождение крестьянства, разные художники выдвигали на первый план различные черты национального характера русского крестьянина своего времени. Так, И. С. Тургенев превосходно раскрыл поэтическую сторону духовного облика русского крестьянства, духовную одаренность народа. В «Записках охотника» перед нами проходит целая галерея даровитых людей из народа: наряду с рассудительным, практичным Хорем и поэтически-мечтательным Калинычем здесь и правдоискатель Касьян с Красивой Мечи, и талантливый Яков Турок.

Что ни образ крестьянина, то яркая индивидуальность, раскрывающая типические черты русского национального характера. Всей системой своих художественных образов Тургенев показывал и доказывал, что крестьяне имеют естественное право быть свободными, что крепостная зависимость их от помещика — величайшее зло и несправедливость.

Н. А. Некрасов жил в то же время, что и Тургенев, изображал тот же самый национальный характер —

русского крестьянина. И он, по собственным его словам, «наполнил жизнь борьбою за идеал добра и красоты». Но если Тургенев выдвигал преимущественно моральные доводы в пользу ликвидации крепостного права,— Некрасов показывал, что народ не только имеет право на свободу, но и борется за нее и в революционной борьбе завоеует освобождение, «грудью дорогу проложит себе». Некрасов подчеркивал революционность, свободолюбие русского народа. Поэт революционной демократии, он был целиком солидарен с Белинским, который объявлял несообразной действительности теорию Хомякова и ему подобных, заявлявших, будто главной чертой русского национального характера является «всемирное смирение». В поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» незабываем образ Савелия — свято-русского богатыря, который вместе с товарищами пошел против помещичьей кабалы, вынес за это «лет двадцать строгой каторги, лет двадцать поселения», но ничто не сломило его мужества, его стремления к свободе. А в образе Гриши Добросклонова Некрасов раскрывает черты «народного заступника», будущего революционера, вышедшего из социальных низов.

Присущие народу черты национального характера, таким образом, выступают в искусстве, будучи показанными художником с определенных социальных позиций. И это понятно, так как художник — представитель того или иного класса данной национальной общности.

Искусство отображает национальный характер народа не вне времени и пространства, а всегда на определенной стадии общественного развития. Поэтому и подход к пониманию психического склада нации, его проявления в специфических особенностях искусства должен быть исторически конкретным. Не следует забывать, что при всей огромной устойчивости признаков национального характера они не остаются неизменными. Психический склад нации, национальный характер изменяется вместе с изменением условий жизни народа, порождением и отражением которых он является. Вот почему надо, с одной стороны, учитывать преемственность специфических черт психического склада в жизни и духовной культуре, в искусстве данного народа, а с другой стороны, видеть то новое, что возникает в национальном характере под воздействием новых

условий общественного бытия нации и так или иначе отражается в художественных произведениях — литературе, музыке, живописи и т. д.

Всем памятен, например, образ Василия Теркина из одноименного произведения А. Твардовского. Это образ русского советского человека, воспитанного Коммунистической партией и бесконечно преданного ей. Он, советский человек, унаследовал все лучшие качества, которые исторически выковывались у русского народа в борьбе с природой, с иноземными захватчиками и «отечественными» угнетателями. Но и эти черты теперь выступают по-иному, ибо во многом иным стал человек, весь строй его дум, чувств и стремлений, иным стал его внутренний мир. Национальный характер русского народа рос и развивался вместе с революционными преобразованиями, в которых он участвовал. И в образе Теркина отчетливо проступают эти новые черты. Тем он и примечателен.

Характерно и стихотворение М. Исаковского «Русской женщине». Здесь Исаковский сознательно обращается к Некрасову. Но русская женщина советской эпохи, о которой говорит Исаковский, не та, что в поэзии Некрасова: это полноправный и свободный член социалистического общества; отстаивая свою социалистическую Родину от врагов, она проявляет не только стойкость и отвагу, но и высокую сознательность, социалистический патриотизм и интернационализм<sup>1</sup>.

### **НАЦИОНАЛЬНОЕ И КЛАССОВОЕ В ИСКУССТВЕ КЛАССОВОГО ОБЩЕСТВА**

Национальное и классовое в искусстве иногда противопоставляют как взаимоисключающие моменты: одни рассматривают искусство как явление неклассовое, игнорируя классовую борьбу внутри буржуазной нации; другие хотя и видят классовую сущность искусства в

---

<sup>1</sup> Советский народ многонационален. В то же время в нашей стране у людей всех наций и народностей сложились общие черты духовного облика, порожденные новым, социалистическим образом жизни. Они, естественно, проявляются и в художественном творчестве. См. об этом в моей статье «Коммунизм и перспективы развития национальных художественных культур». «Политическое самообразование», 1961, № 9; «Знамя», 1973, № 11.

классовом обществе, но не учитывают его специфических национальных особенностей.

Нетрудно заметить, что при всем внешнем различии эти на первый взгляд противоположные точки зрения в конечном счете сходятся: как вместе, так и порознь они чужды марксистско-ленинскому пониманию искусства и не имеют ничего общего с реальным процессом его развития.

Всякому непредубежденному человеку легко понять, что искусство в классовом обществе является не только отражением классовой борьбы, но и ее ареной, и ее специфическим орудием. В то же время искусство отражает жизнь своего народа всегда в конкретных условиях его общественно-исторической и национальной «среды», и в силу этого национальные особенности и национальные традиции так или иначе сказываются в искусстве всех классов данной национальной общности. Но сказываются они по-разному, преломляясь через классовую психологию и идеологию.

Идеологи реакционной буржуазии пытаются затушевать классовый характер искусства, представить развитие художественного творчества как «единый поток», то есть вне борьбы классов. Буржуазные националисты обычно противопоставляют искусство одной нации в целом искусству другой нации в целом как нечто враждебное друг другу. Цель этих «теорий» ясна. Идеологи империализма стремятся скрыть тот факт, что наряду с господствующей буржуазной культурой в каждой буржуазной нации существуют и развиваются элементы демократической и социалистической культуры. Таким путем они пытаются помешать и культурному сотрудничеству прогрессивных художников разных стран, разобщить силы демократического и социалистического искусства: ведь всякое ослабление демократической и социалистической идеологии означает усиление влияния буржуазной идеологии.

Апологеты империализма обычно выдают интересы реакционной буржуазии за общенародные, общенациональные интересы. Но в условиях господства империалистической буржуазии нет и не может быть общности интересов всех классов буржуазной нации, а следовательно, не может быть и единого по своим классовым основам национального искусства.



Искусству «верхушечных слоев», имущих классов, оторвавшихся от народа, противостоит и активно с ним борется демократическое и социалистическое по своему идеологическому содержанию искусство, и возникает оно неодолимо, неизбежно. Демократическая художественная культура включает в себя и прогрессивное коллективное творчество народа, и передовое профессиональное искусство, в том числе и искусство тех художников, которые хотя и вышли из среды господствующего класса, но, правдиво отражая жизнь, способствуют своим творчеством прогрессу народа и отстаивают так или иначе его коренные интересы. В. И. Ленин подчеркивал, что пролетарская культура, культура социалистического общества неразрывно связана с предшествующей демократической культурой: «Рабочие создают во всем мире свою, интернациональную культуру, которую давно подготовляли проповедники свободы и враги угнетения»<sup>1</sup>.

Классовый характер искусства отнюдь не отменяет и ни в какой мере не умаляет его национальных особенностей, национальных форм, точно так же, как наличие антагонистических классов и ожесточенной борьбы между ними не означает распада нации. Ведь все классы нации живут в одной и той же национальной «среде», имеют общность территории, языка, экономической жизни и общность специфических особенностей национальной культуры.

В чем же конкретно проявляется общенациональное в искусстве классового общества?

Прежде всего национальная специфика, присущая искусству данной нации, сказывается в том, что художественные ценности, созданные и коллективным творчеством масс, и профессиональным искусством, составляют достояние не одного какого-либо класса, а всей нации, хотя они создаются разными классами и трактуются каждым из них по-своему. Например, былины и народные сказки, творения Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Тургенева читались в России представителями разных сословий и классов. Все эти произведения являются с детства близкими, родными русскому человеку. Ими зачитываются с молодых лет и та-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 150.

ким путем приобщаются к исторически сложившейся художественной культуре нации, глубже познают родную природу, родной язык, психологию родного народа.

Не подлежит сомнению, далее, что искусство каждой нации обладает и своими излюбленными образами, отражающими особенности ее историко-культурной и национальной «среды», и специфическими изобразительными приемами и средствами, которые составляют общенациональный фонд художественной культуры. Таковы, например, в русской песенной лирике образы могучих русских рек Волги и Дона, образы сокола, белой березки и т. п. Общенациональный характер носят и такие изобразительные приемы и средства в русской песенной лирике, как синтаксический параллелизм, зачины и подхваты, повторы и пр. Все эти образы и изобразительные приемы мы встречаем в искусстве различных классов русской нации.

Следует отметить, что и известные черты психического склада присущи нации как ее характерная особенность, несмотря на наличие в буржуазной нации антагонистических классов. И выражаются эти черты в своеобразии художественной культуры нации. Вот почему мы имеем возможность отличать произведения, скажем, французских писателей от произведений немецких, английских или итальянских. Этим объясняется и тот факт, что в творчестве художников разных наций однотипные социальные явления и сходные социальные характеры выступают своеобразно, имеют, как говорится, свой национальный колорит. Например, в литературе разных народов можно найти образ ростовщика. И это не случайно: все народы проходят так или иначе общие в конечном счете фазы исторического развития. Именно этим, а не компаративистски понятым заимствованием, объясняется известное сходство образов ростовщика, созданных писателями разных народов. Но столь же очевидно, что это сходство весьма относительно: в этом нетрудно убедиться, вспомнив Шейлока у Шекспира, Гобсека у Бальзака, Кори-Ишкамба у С. Айни. Каждый из этих образов оригинален, самобытен не только в своих индивидуальных, но и в национальных чертах. И вполне понятно, на какой почве, откуда вырастает это своеобразие образа. Оно проистекает прежде всего

из того, что различные народы общий путь развития проходят по-своему. Оно объясняется эпохой и той национальной «средой», которая порождает данные характеры и явления, не говоря уже о своеобразии национальной традиции и таланта разных писателей.

История художественного творчества красноречиво свидетельствует о том, что существует известная общность специфических черт национального искусства; игнорировать ее недопустимо. Но вместе с тем национальное в искусстве классового общества нельзя отрывать от классового.

Психический склад нации сказывается так или иначе в художественном творчестве всех классов данной национальной общности. Однако он преломляется у каждого класса по-своему, так как проявляется через специфические особенности национальной культуры, а она в классовом обществе носит классовый характер.

В искусстве классового общества национальное и классовое существуют вместе, неразрывно, причем ведущее значение здесь принадлежит классовому началу. Несмотря на все различие между народами, классовые интересы гораздо сильнее, чем национальные различия. Оттого и получается, что рожденный во Франции «Интернационал» близок уму и сердцу советских людей и трудящихся всего мира, а советская «Песня о Родине» или «Гимн демократической молодежи» созвучны и дороги трудящемуся французу, и людям труда всех стран. Что же касается французской империалистической буржуазии, как и империалистической буржуазии других стран, то она питает враждебные чувства к «Интернационалу», и к «Песне о Родине», и к «Гимну демократической молодежи». Это один из примеров того, что трудящихся всего мира сближает единство задач и классовых интересов, которые коренным образом противоположны классовым интересам буржуазии. Это также пример того, что национальный момент не только в жизни, но и в искусстве подчинен классовому.

Мы уже обращали внимание на то, что все родное, все национальное каждый художник рисует в свете определенных общественно-эстетических взглядов, определенного классового мировоззрения. Но это еще не все. Ведущее значение классового момента в искусстве вы-

ражается и в том, что художественные ценности национальной культуры воспринимаются различными классами нации неодинаково. Ф. Энгельс применительно к своему времени отмечал, что Байрона и Шелли, например, «читают почти только низшие сословия; ни один «респектабельный» человек, если он не желает заслужить самой ужасной репутации, не смеет держать сочинения Шелли на своем столе»<sup>1</sup>. По мере развития буржуазного общества ненависть господствующего класса к передовым идеям в творчестве Байрона и Шелли не только не угасла, а, наоборот, стала еще больше.

Империалистическая буржуазия считает опасными даже художников прошлого, которые ратовали за свободу, смело выступали против угнетения человека человеком. И в этом смысле она повторяет на новой основе поведение всех реакционных классов.

Искусство реакционных классов идеализирует, поднимает на щит отсталые стороны психического склада, в то время как передовое, демократическое и социалистическое искусство способствует преодолению консервативных черт психологии, требует перестройки тех общественных отношений, которые их порождают. В этом смысле весьма показательна, например, деятельность русских революционных демократов. В отличие от славянофилов и прочих ревнителей «национальной старины», они призывали к решительной борьбе с косностью и рутиной, помогали искоренению отсталости и развитию лучших качеств в характере народа, подчеркивая, что искусство призвано бичевать отрицательное, отсталое и предвещать зарю грядущего дня, подготавливать почву будущего. Эти положения революционно-демократической эстетики и ныне сохраняют свою жизненную силу: демократическое и социалистическое искусство не просто следует по стопам жизни, регистрируя увиденное,— оно расчищает дорогу новому, зовет вперед, формирует и развивает лучшие стороны в характере людей.

В современных условиях особенно ясно видно, что именно писатели демократического, революционного направления являются последовательными до конца

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 1, стр. 513.

борцами за расцвет национального искусства, связанного с жизнью народных масс, и что даже талантливые писатели, приковавшие себя к колеснице господствующих эксплуататорских классов, мельчают, сходят на нет. Факты подобного рода широко известны.

Однако различия в изображении национального характера в искусстве было бы неправильно объяснять лишь различиями в идейно-классовой позиции художников. В. И. Ленин недаром говорил о психологии рабочего и крестьянина; эта психология вырабатывается стихийно, под непосредственным влиянием жизни. При этом существует взаимосвязь между стихийным процессом выработки общественного сознания под воздействием условий повседневной жизни и в результате организующей деятельности Коммунистической партии.

Не следует забывать того, что в антагонистическом обществе социальное бытие различных классов неодинаково, а следовательно, существуют и особенности их психологии, их социально-политического облика. Искусство, верное жизненной правде, не может не считаться с этими особенностями.

Кто читал, скажем, исторический роман бурятского советского писателя Чимита Цыдендамбаева «Доржи, сын Банзара», тот, разумеется, хорошо помнит, как различен психологический склад простых людей и их угнетателей. Вот бедняк Эрдэмтэ. Ему сорок пять лет, но выглядит он стариком,— так иссушили его заботы, бедность, плач голодных детей. И тем не менее сколько в нем душевной красоты! Или Еши Жамсуев. Он беден: кроме кобылы Рыжухи и хура — музыкального инструмента,— у него ничего нет. Но это неподкупный, честнейший человек, преисполненный внутреннего достоинства и чувства долга, талантливый музыкант. Он во всем верен своему народу. Как свободно течет его музыка, вселяя в народ бодрость, и вместе с тем как гневно звучит она, когда Еши высмеивает богачей! Автор не идеализирует прошлое своего народа. Он не скрывает темноты, суеверий, накладывавших отпечаток на его духовную жизнь, его психический склад, и в то же время показывает, что ни безысходная нужда, ни паутина суеверий, ни постоянные притеснения со стороны богачей — ничто не в состоянии было сломить духовную мощь трудящихся.

Нелегко был путь бурятского народа от тьмы к свету: на этом пути стояли враждебные силы — порабителi трудового люда. В романе они представлены прежде всего богачом Мархансаем Жарбаевым и тайшой Ломбоцыреновым. Вся «мудрость» Мархансая отчетливо раскрывается в завещании сыну: «Никого не надо жалеть, ни о ком не надо заботиться»; «Никогда не давай взаймы родственникам. Лучше дай чужим: скорее получишь, да еще и с выгодой»; «В богатстве — сила»; «Не давай себя обижать, обижай сам» и т. д. Этим заповедям следовали в жизни и Мархансай, и его отец Жарбай.

Антагонистические классы одной и той же нации по своему социально-психологическому облику существенно отличаются друг от друга, это противоположные социально-психологические типы; игнорирование этого обстоятельства всегда чревато вредными последствиями.

История искусства и литературы знает немало таких фактов, когда лучшие качества нации всецело приписывались господствующему эксплуататорскому классу, который объявлялся «солью земли». Например, в свое время Карамзин утверждал, что «дворянство есть душа и благородный образ всего народа». С другой стороны, внеклассовое понимание общественной психики в антагонистическом обществе приводит к тому, что черты своекорыстия, консервативные качества, присущие тому или иному эксплуататорскому классу (дворянству, буржуазии), рассматриваются как качества нации в целом.

Носителями лучших черт нации являются не паразитические социальные группы, а передовые, демократические силы, прокладывающие дорогу вперед, способствующие прогрессу общества. Но классы внутри нации не разделены непроходимой стеной: они живут в одном обществе и оказывают влияние друг на друга.

В духовной культуре антагонистического общества господствующим является, безусловно, тот класс, который господствует в материальном производстве. Но разве он, оказывая свое влияние на духовный облик других классов, не испытывает сам воздействия с их стороны? Конечно, испытывает, и к тому же очень большое.

Классовая борьба налагает свою печать на все формы общественной мысли, общественного сознания и культуры, в том числе и на искусство. Более того — под влиянием народных движений передовые художники, воспитывавшиеся в среде господствующего эксплуататорского класса, нередко покидают его позиции, становясь под знамена прогрессивных сил.

Нельзя считать случайностью тот, например, факт, что Радищев, будучи дворянином, решительно отстаивал в России XVIII века революционные, демократические взгляды, призывал к революционному ниспровержению самодержавия и крепостничества. Исключительно важную, решающую роль в формировании мировоззрения этого мыслителя сыграло, несомненно, крестьянское движение под предводительством Пугачева. Известно также, что Л. Н. Толстой, не поняв революции, явно от нее отстранился, но творчество его, как указывал Ленин, явилось зеркалом первой русской революции, выражением идей и настроений русского крестьянства в период между 1861-м и 1905 годами. Недаром в беседе с А. М. Горьким Ленин сказал: «До этого графа подлинного мужика в литературе не было».

Получается на первый взгляд удивительная и непонятная картина: дворянин Радищев развивает революционные, демократические идеи, граф Л. Н. Толстой смотрит на жизнь русского общества глазами русского крестьянина. Но ничего странного и непонятного здесь нет, если рассматривать эти факты не отвлеченно, а учитывая своеобразие исторического развития России и классовой борьбы в ней.

Каждый класс нации вносит свой вклад в сокровищницу национальной культуры и искусства. И этот вклад различных классов не одинаков в национальной культуре данной нации и у различных наций<sup>1</sup>.

В силу своеобразия историко-культурного развития страны тот или иной класс накладывает больший или

---

<sup>1</sup> Рассматривая исторически вклад различных классов в национальную культуру, необходимо, однако, не замыкаться в рамках одного какого-либо класса, а учитывать взаимодействие всех классов общества, их борьбу, а также основную, решающую роль трудящихся масс в процессе формирования, развития наций и их культур.

меньший отпечаток на психический склад и духовную культуру нации. Так, в Англии феодальное дворянство не оказало серьезного влияния на психический склад нации и ее духовную жизнь. Уже после окончания войны Алой и Белой Розы в Англии сложилось новое дворянство, которое было гораздо более буржуазным, чем феодальным. И не удивительно, что в эпоху Возрождения в английской литературе был отчетливо выражен не только антифеодальный, но и антибуржуазный смысл. В период Просвещения в ней больше, чем в какой-либо другой литературе, отразились черты буржуазной предприимчивости и вместе с тем критическое отношение к идеалу буржуазного «царства разума». Иное положение было в это время во Франции. Здесь развитие капитализма шло медленнее, тон в обществе вплоть до буржуазной революции XVIII века продолжало задавать дворянство. Поэтому на французскую литературу этой эпохи печать дворянства легла гораздо сильнее, чем это было в Англии.

В России исторические обстоятельства отличались как от Англии, так и от Франции. В силу замедленного социально-экономического развития в ней не буржуазия, как было во Франции, а передовые слои дворянства на определенном этапе выступили против деспотического самодержавия и крепостничества. Передовое дворянство в России при всей его ограниченности, безусловно, сыграло в развитии культуры и искусства определенную положительную роль — несравненно большую, чем во Франции, не говоря уже об Англии. При этом существенно и другое: в России буржуазия никогда не была революционным классом — ни до появления сильного, закаленного пролетариата, ни тем более после его появления на исторической арене. На авансцене революционной борьбы до возникновения рабочего класса в России действовало крестьянство; его революционный протест против крепостнического гнета в эпоху разложения крепостнической системы находил живейший отклик и в области идеологии, в сфере искусства. Поэтому демократизм — отстаивание интересов трудящихся масс — отчетливо проходит через историю русского искусства. В России роль буржуазии в культурном развитии была ничтожна и исключительно велико было значение революционно-демократической идеологии.



## О НАЦИОНАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫХ СВЯЗЯХ В ИСКУССТВЕ

Известно, что общее в условиях жизни и борьбы трудящихся масс различных наций вырабатывает у них общие черты и в духовном облике и в культуре. Так, идея справедливости, уважения к человеку, любовь к родине и ненависть к эксплуататорам красной нитью проходят через демократическое искусство всех народов. Если взять эпические произведения, то нетрудно увидеть, что в них обычно в качестве положительного героя выступает воин — стойкий защитник родной земли от «злых врагов». В устном поэтическом творчестве всюду находим образ умного и волевого человека из народа, мужественно преодолевающего козни врагов и одерживающего победу. Не менее отчетливо идея патриотизма звучит и в демократическом по своей сущности профессиональном искусстве как прошлых времен, так и наших дней.

Все это свидетельствует о том, что в силу общности коренных интересов трудящихся масс всех национальностей, общих целей их борьбы против угнетателей, за социальный прогресс содержание искусства каждого народа *интернационально*. Но общее, интернациональное выступает у каждого народа своеобразно, самобытно.

Во всех странах мира в современную эпоху невиданно возросло значение масс в общественной жизни. И поэтому закономерно, что в центре внимания современной прогрессивной литературы народов всего земного шара находятся активные борцы за мир, демократию и социализм. Но разве можно, скажем, не заметить национального своеобразия в произведениях Луи Арагона «Коммунисты» и Жоржи Амаду «Подполье свободы», хотя и здесь, и там речь идет о революционной борьбе рабочего класса под руководством коммунистических партий? Это своеобразие очевидно. Как же и в чем сказывается оно в искусстве?

Среди литературоведов, искусствоведов и философов приобрело почти аксиоматический характер положение о том, что национальная специфика искусства проявляется только в его форме, а национальную форму в художественной литературе многие в свою очередь сводят к

языку. Так ли это? Нет, не так. Дело обстоит гораздо сложнее.

Не подлежит ни малейшему сомнению, что с тех пор, как возникли нации, искусство развивается в национальной форме, которая имеет глубокие исторические корни. Именно через национальную форму обобщается в литературе, живописи, скульптуре, музыке — во всех видах художественного творчества — исторически сложившийся опыт каждого народа. Он выражается в специфически присущих данному народу способах художественно-образного выражения и изображения. Однако формальные мотивы и приемы изображения, свойственные тому или иному народу, не могут служить сами по себе объяснением национальных особенностей искусства. Напротив, они сами должны быть в конечном счете объяснены, исходя из историко-культурного развития данного народа, с учетом специфических обстоятельств его социальной и национальной жизни.

Всегда и во всех случаях искусство порождается конкретно-исторической жизнью народа. Будучи по своей природе одним из средств познания и изменения действительности, оно отражает думы и чаяния народа, его духовный склад и условия жизни, воспитывает его в идейно-эстетическом отношении. Социалистический реализм не составляет исключения. Он, по меткому определению Луи Арагона, «приобретает в каждой стране всеобщую ценность только тогда, когда его корни уходят в свою особую национальную действительность. На этой почве он забьет ключом». И это действительно так. Вне отражения существенных сторон жизни народа нет искусства. Разве возможно типическое в искусстве вне национального, то есть без национальных характеров в их своеобразных, конкретно-исторических обстоятельствах?

Художественная правда в искусстве предполагает в качестве одного из необходимых условий отображение национального характера в типической обстановке его социальной жизни, быта и т. д. Следовательно, социалистическое содержание советского искусства, имея интернационалистский характер, не «безлико»: оно отражает «физиономию» вполне определенных наций и народностей, их жизнь. В этом нетрудно убедиться, сравнив такие, например, произведения советских

писателей, как «Поднятая целина» М. Шолохова, «Гвади Бигва» Л. Киацели и «В гору» А. Саксе, где изображается процесс коллективизации деревни и перестройки сознания, психологии крестьян под руководством Коммунистической партии, под влиянием новой, коллективной жизни на Дону, в Грузии и Латвии.

Итак, и то общее и то национально-особенное, что имеется в жизни каждого народа, отражается не только в форме, но и в содержании художественных произведений<sup>1</sup>. Поэтому неправомерно как гипертрофировать национальный момент в их содержании, так и видеть национальную специфику искусства только в национальной форме. Нельзя и национальную форму отрывать от содержания, от познания общего и особенного в жизни народов, их отражения художниками в свете определенного мировоззрения, общественно-эстетического идеала<sup>2</sup>.

Своеобразие национальной формы в искусстве оп-

---

<sup>1</sup> Абстрактно-общего в жизни не существует. В ней есть конкретные характеры, рожденные определенными социальными и национальными условиями. Поэтому и в произведениях искусства общее должно быть понято и раскрыто во всей полноте национального своеобразия. Если писатель умозрительно конструирует абстрактно-общее, то вместо полнокровных художественных образов получается схема. И наоборот: если сквозь индивидуальное не просвечивает общее, типическое — перед нами поверхностная, чисто внешняя зарисовка, имеющая весьма отдаленное отношение к искусству. Это и понятно: национально-особенное нельзя противопоставлять общему, интернациональному ни в жизни, ни в искусстве; национальное неразрывно связано с интернациональным и возникает, укрепляется, обогащается на интернациональной основе.

<sup>2</sup> Необходимо учитывать и еще одно обстоятельство, отмеченное мною в статье «Об интернациональном и национальном в искусстве...», а именно то, что и в «национальной форме по мере развития социалистического по своему содержанию искусства укрепляются элементы, которые становятся общими, близкими и понятными для всех социалистических наций. В то же время эти элементы, раз возникнув, оказывают воздействие и на социалистическое содержание. В результате такого диалектического взаимопроникновения формируется и крепнет интернациональное по своему характеру искусство и, следовательно, интернациональные, общие для всех национальных художественных культур, элементы формы» («Коммунист», 1961, № 17, стр. 65).

ределяется содержанием и находится в зависимости от специфических особенностей того или иного вида национального художественного творчества. Основными элементами, из которых она образуется, является язык, а также композиционно-изобразительные средства и способы, присущие искусству данной национальной общности. Все эти элементы национальной формы складываются в процессе исторического развития художественного творчества данного народа, закрепляются и шлифуются от поколения к поколению, сохраняя известную устойчивость. Без них национальная форма в искусстве невозможна. Однако эти элементы в искусстве не самоцель. В процессе художественного творчества они подчиняются идейно-художественному замыслу и служат для выражения идейного содержания.

*Принципы построения произведений и формальные элементы, взятые в отдельности, имеют во многом интернациональный характер* (например, принципы композиционного построения романа или повести в литературе, форма сонаты в музыке и т. п.). Но каждое художественное произведение вместе с тем всегда опирается так или иначе на национальную традицию как в области содержания, так и в области формы.

Национальная традиция в области художественной формы обслуживает различные по своему идейному содержанию культуры, разные классы. Но отношение к ней разных классов не одинаково, ибо различны цели, идейные задачи, которые эти классы перед собой ставят. Естественно, что исторически прогрессивные классы, деятельность которых совпадает с насущными потребностями общественного развития, усваивают и развивают передовые художественные традиции, а реакционные классы поднимают на щит отсталое, идут по пути искажения жизненной правды в искусстве, так как жизнь в ее неодолимом движении вперед — против них.

В современных условиях рабочий класс поднимает знамя национальной культуры и национального искусства. Выступая на XIII съезде Французской коммунистической партии, товарищ Морис Торез говорил: «В то время как космополитизм империалистов и реакционеров несет в себе презрение к нации, к ее культуре

и ее традициям, пролетарский интернационализм предполагает уважение и любовь к своему собственному народу».

Рабочий класс бережно собирает, изучает и хранит культурное наследие нации. Он высоко ценит все, что было гуманного в прошлой культуре и искусстве, все, что звало к борьбе с угнетателями и поджигателями войны, все, что содействует укреплению дружбы и взаимопонимания народов, все, что правдиво отражает жизнь. Поэтому прогрессивным элементам нации, которым дорога национальная культура, не по пути с империалистической буржуазией; им по пути с пролетариатом и его партией. Ныне рабочий класс и его авангард объединяют вокруг себя лучшие патриотические силы нации и национальной культуры.

В связи с этим вопрос о лозунге «национальной культуры» теперь стоит иначе, чем раньше. Конечно, и ныне в каждой буржуазной нации существуют две нации и соответственно — две культуры. Но теперь лозунг «национальной культуры» перестал быть лозунгом буржуазным; он стал лозунгом демократическим, лозунгом революционным. Почему? Да прежде всего потому, что под растущим влиянием социалистической культуры, создаваемой в странах *мировой социалистической системы*, рабочий класс капиталистических стран может оказать и оказывает несравненно более сильное воздействие на содержание национальной культуры, чем это было раньше. Потому, что на попрание борьбы за национальную культуру объединяются ныне все передовые силы буржуазной нации: рабочий класс, крестьянство, все демократические элементы. Они отстаивают передовые национальные традиции в искусстве и культуре, а империалистическая буржуазия ополчается против них. Наконец, потому, что империалистическая буржуазия, проповедуя космополитизм, объявляет нацию и национальную культуру отжившим предрассудком, а рабочий класс и его партия отбрасывает прочь буржуазный космополитизм во всех его облициях, в том числе и в форме «европейского» или «мирового» искусства, лишённого национальных особенностей. Господство империалистической буржуазии в области культуры, подчинение худо-

жественного творчества власти «денежного мешка» ведут национальное искусство к упадку, а политика рабочего класса и его партии означает расцвет национальной художественной культуры.

В своих решениях по вопросам литературы и искусства коммунистические партии подчеркивают, что нет и не может быть вненационального искусства, что сила художественного таланта — в неразрывной связи с жизнью народа. Опыт мирового искусства с древнейших времен до наших дней красноречиво свидетельствует, что все художники, которые отрывались от родной почвы, от своего народа, оказывались в тупике. Даже беря сюжеты и темы из жизни других народов, художник остается сыном своей страны, своего народа.

Художественное творчество каждого народа в своем развитии, усваивая интернациональный опыт, всегда опирается на национальные традиции. Это хорошо видно и на примере советского искусства. Как в произведениях профессиональных поэтов и писателей, так и в коллективном художественном творчестве народов СССР всегда запечатлевается нечто близкое, родное, знакомое, неповторимо национальное. Так, в «Братской поэме» литовского поэта Э. Межелайтиса в любовное объяснение рыбака Даниелюса и трактористки Алеси вплетена народная песня, в уста старого Даукша автор вкладывает оригинальный рассказ, по форме уходящий своими корнями в народную литовскую сказку. Этот рассказ помогает читателю глубже проникнуть в духовный мир Даукша, глубже понять психический склад литовского народа. В поэме М. Миршкара «Золотой кишлак» творчески переработана памирская легенда о золотом кишлаке как символе народного счастья, легенда, которая стала явью в нашей стране. Воспроизводя жизнь, характеры, чувства, стремления и действия людей, каждый художник, естественно, оперирует такими формами и средствами художественного изображения, которые народ любит и знает, которые близки и ему самому. Вот почему литературы народов СССР при всем их идейном родстве переливаются яркими национальными красками, отличаются своей национальной самобытностью.

Национальная самобытность художественного развития каждого народа, его национальные традиции выражаются как в содержании, так и в форме их искусства. Но эта самобытность не имеет ничего общего с самоизоляцией в области культуры. Народы существуют не в «безвоздушном пространстве», не обособленно друг от друга. Поэтому невозможно, не вступая в противоречие с фактами, отрицать взаимодействие народов и в области искусства, а также благотворность этого взаимодействия, если речь идет об обмене подлинными национальными достижениями. Между тем в ряде работ, изданных у нас за последние годы, немало писалось о влиянии русских художников на культуру других стран, а о воздействии зарубежных художников на русских зачастую почти ничего не говорилось. Ратуя за национальную самобытность искусства, некоторые авторы искусствоведческих работ скептически смотрели на культурные достижения зарубежных народов, представляли современное искусство капиталистических стран как сплошное «гниение», не учитывая, что искусство этих стран неоднородно, что в нем шла и идет острая борьба прогрессивных и реакционных сил. Имелись факты и другого порядка — некритическое отношение к прошлому, непонимание того, что новая эпоха требует и нового искусства; сторонники этих взглядов пытаются в художественной практике эклектически, механически сочетать старые формы искусства с новыми.

Такие ошибки связаны с отождествлением национальной самобытности и национальной замкнутости, хотя это совершенно разные явления. Стремление замкнуться в свою национальную скорлупу есть застой, национальная же самобытность — необходимое условие развития искусства каждого народа в процессе интернационального общения.

Во все времена сотрудничество народов в области культуры и искусства было взаимовыгодным, полезным. В нашу эпоху постоянное и активное сотрудничество наций в области художественной культуры имеет особенно важное значение. Оно насущно необходимо и для лучшего взаимопонимания, и для эстетического развития народов путем обмена ценностями иску-

ва и литературы. Исходя из этого, наше государство принимает все меры к тому, чтобы расширять и укреплять связи советского народа с другими народами в области культуры и искусства. Советские люди приветствуют каждый новый акт культурного сотрудничества с другими странами: обмен кинофильмами, делегациями творческих работников, произведениями художественной литературы, музыки, изобразительного искусства, художественными выставками.

Советскому народу чужды чванство и зазнайство. Чуждо ему и не критическое отношение к опыту других. В связи с этим нельзя пройти мимо того, что законный интерес советских людей к достижениям зарубежного искусства удовлетворяется иной раз плохо. Вместо лучших образцов народ получает иногда посредственные, а то и низкопробные произведения. Не секрет, что, например, наша эстрада порой вводит в свой обиход вульгарные, мещанско-пошлые произведения буржуазного упадочнического искусства. Если одно время у нас находились люди, начисто отвергавшие джаз, то теперь с концертной эстрады, на танцевальных площадках звучат иногда песенки и оркестровые пьесы, созданные по худшим образцам буржуазной модернистской моды с ее чрезмерным увлечением ритмом за счет выразительности мелодии, грубыми эффектами оркестровки. Это не критическое следование буржуазной моде — явная утеря эстетического вкуса и чувства ответственности перед народом.

Не следует забывать, что искусство тогда удовлетворяет идейно-эстетические запросы народа, когда оно вырастает не из слепого подражания иноземным образцам, а из современной жизни и ее потребностей. Интернациональный художественный опыт ни один народ не вводит в свой обиход механически; он всегда усваивает его по-своему, творчески, своеобразно. Теории, отрицающие самобытность художественного развития народов, идут вразрез с жизнью, противоречат исторической практике.

История мирового искусства доказывает, что не иноземные влияния, а исторически конкретные обстоятельства жизни народов, их культурного и художественного развития определяют физиономию национальных искусств.



## СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПО СОДЕРЖАНИЮ И НАЦИОНАЛЬНОЕ ПО ФОРМЕ ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

Враги социализма исписали вороха бумаги, стараясь доказать, будто социалистический строй означает нивелировку людей, их психологии, художественных талантов. Но достаточно обратиться к жизни народов СССР, чтобы убедиться в том, что это гнусная клевета на социализм. Построение социализма в СССР привело не к отмиранию наций, а к возрождению ранее угнетенных царизмом народов, не к стиранию национальной самобытности и творческих индивидуальностей в искусстве, а, наоборот, к расцвету национального искусства всех народов Советского Союза, к многообразию национальной формы.

Марксизм-ленинизм учит, что нации и национальные культуры в условиях социализма расцветают и получают полную возможность обогащать друг друга. При этом важно отметить, что *расцвет национальных искусств и культур происходит здесь одновременно с их сближением*, которое совершается на основе общности интересов социалистических наций, на основе их единства, скрепленного нерушимыми узами пролетарского интернационализма.

Лучшие национальные особенности художественной культуры развиваются как раз на базе того общего, что сближает, объединяет трудящихся, народы. Это и понятно: задача художественных произведений каждого народа состоит в том, чтобы правдиво и эстетически совершенно отражать его жизнь,— следовательно, и его связи с другими народами,— а отнюдь не в прославлении национальной исключительности. Общее и особенное, интернациональное и национальное в прогрессивном искусстве слиты в одно целое.

Это диалектическое единство нельзя не учитывать в литературоведении, искусствознании и в работах по эстетике. Не имеют ничего общего с действительностью утверждения, будто в искусстве народов СССР никаких национальных особенностей нет, будто сближение наций и их искусства при социализме ведет к умалению национальной специфики, к стиранию национального своеобразия формы. Сторонники таких взглядов,

видимо, полагают, что это своеобразие должно обязательно противопоставлять одно национальное искусство другому, разъединять их. Это совершенно неверно. Социалистический интернационализм в искусстве ни в малейшей степени не умаляет качественных особенностей наций и своеобразия их культур.

В противоположность буржуазному обществу, где эксплуататорские классы господствующей нации стараются навязать поработенным народам свою «культуру», пропитанную национализмом и космополитизмом, разъединить народы, посеять между ними национальную рознь и вражду,—культурное общение народов и взаимодействие их искусств в условиях социализма происходит естественно, свободно. Это сотрудничество равноправных и полноправных народов—важнейший источник того могучего подъема экономики, культуры и искусства всех наций и народностей СССР, свидетелями которого мы являемся.

Искусство социалистического реализма—живое, развивающееся явление. Оно обогащается в процессе совершенствования всего нашего многонационального искусства. Метод социалистического реализма не есть что-то внешнее по отношению к искусству. Он сложился и окреп в практике лучших художников нашей страны, прочно связавших свою судьбу с революционным пролетариатом, революционным народом. Наиболее яркое и глубокое выражение метод социалистического реализма нашел впервые в творчестве буревестника пролетарской революции—А. М. Горького, который поэтому справедливо считается родоначальником социалистического реализма в советской литературе.

Однако было бы неправильным полагать, будто Горький «привнес» метод социалистического реализма в творчество других художников. Нет ничего наивнее такого представления. Метод социалистического реализма не «изобретение» одного, пусть и столь гениального художника, каким был Горький. Этот метод вырос так же естественно, как растет дерево на хорошо взрыхленной почве. Почву для социалистического реализма в искусстве нашей страны взрыхлял, разумеется, не один Горький, хотя его усилия переоценить невозможно. Рядом с ним еще до революции рас-

чищали дорогу новому, социалистическому искусству выдающиеся художники слова, деятели пролетарского искусства как русского, так и других народов страны. Метод социалистического реализма возник и окреп в ходе исторического развития всего передового, социалистического по своему содержанию искусства нашей страны, а ныне он формируется и на базе социалистического опыта зарубежных стран. Это значит, что социалистический реализм ныне уходит своими корнями в творческую практику социалистического искусства всех народов.

Влияние могучего русского искусства на художественный опыт других народов СССР всегда было и сейчас является сильным и благотворным. Но, следуя славным традициям Горького и Маяковского, советские писатели выступают не «копиистами». Они соратники и продолжатели дела Горького и Маяковского. Они — самобытные, оригинальные художники, которые усваивают опыт всех выдающихся художников творчески, сообразно национальным традициям и особенностям таланта, действуя в общем русле искусства социалистического реализма.

Уже в 1934 году А. М. Горький мог на Первом съезде советских писателей с полным основанием сказать, что «разноплеменная, разноречивая литература всех наших республик выступает как единое целое перед лицом пролетариата Страны Советов, перед лицом революционного пролетариата всех стран и перед лицом дружественных нам литераторов всего мира». В последующие годы единая социалистическая художественная культура многонационального советского народа еще более окрепла: расширилась ее тематика, возросли жанровое богатство и мастерство, углубилось художественное познание жизни, усилилось участие в коммунистическом воспитании масс. Серьезным фактором такого роста послужило, несомненно, творческое общение художественных культур народов СССР на базе социализма.

Пути и формы взаимодействия русского искусства с искусствами других народов Советского Союза многообразны. В то же время русское искусство вбирает в себя все ценное, что заботливо взрастили другие народы. В процессе творческого общения и дружествен-

ного сотрудничества расцветает искусство всех наций и народностей СССР.

Советские люди высоко ценят величайшие памятники художественной культуры многонационального советского народа. Более того — в условиях социализма лучшие художественные произведения прошлого народов СССР получили всенародное признание. Высоко ценят советские люди и художественные достижения зарубежных народов. Поистине невиданный ранее размах получили у нас переводы художественных произведений с одного языка на другой. А что значит дать народу произведения других национальных литератур на его родном языке? Это значит сделать их своими, близкими, то есть ввести в свой культурный обиход. Не только художники, мастера искусств, а, что особенно важно, и широкие массы трудящихся разных национальностей с помощью переводной художественной литературы перенимают ценный опыт народов, растут идейно и художественно, расширяя свой жизненный кругозор.

У нас стало повседневным явлением, когда художники — писатели, живописцы, музыканты и артисты — обращаются к изображению жизни других народов Советского Союза. Трудно переоценить и значение систематически проводимых в нашей стране смотров искусства народов СССР, выставок живописи, прикладного искусства, а также концертов самодеятельных коллективов и профессионалов — мастеров искусств советских республик. Все это способствует не только совершенствованию национальных искусств, но и духовному сближению наций и народностей СССР, ускорению их общего движения вперед, к коммунизму.

Великое значение социалистического строя для расцвета наций и их художественных культур заключается и в том, что он раскрепощает творческие силы, стимулирует развитие сложившихся в процессе исторической жизни лучших черт психического склада наций и народностей, и в том, что вместе с экономическими, политическими и культурными преобразованиями существенно изменяется морально-политический облик трудящихся, психический склад народностей и наций, освобождаясь от накали, привнесенной эксплуататорским строем.

Новый психический склад, новый морально-политический облик трудящихся всех национальностей Советского Союза, скрепленных неразрывными узами дружбы, находит свое отражение в искусстве социалистического реализма, выражаясь во всех его национальных особенностях. Вспомним трилогию украинского писателя О. Гончара «Знаменосцы». Перед нами проходят неповторимые характеры людей разных национальностей Советского Союза — украинец Хаецкий, русский Брянский, таджик Самиев, башкир Багиров. Но у них много общего, и, главное, всем им присуще социалистическое миропонимание. Все они, как говорит Хома Хаецкий, «прошли академию социализма», для всех них преуспевание социалистической Родины — самое святое, великое дело.

Естественно, что художники изображают прежде всего свой народ, его героическое прошлое, его современную жизнь, его чувства, мысли и обычаи. Но они не замыкаются в национальную скорлупу. В каждой советской нации и народности по мере развития социалистического уклада росло в людях и чувство национальной гордости, и сознание «семьи единой», нерушимой дружбы трудящихся. Идея пролетарского интернационализма, дружбы народов — одна из главных идей советского искусства. Она с исключительной силой звучит даже в тех произведениях, которые не посвящены непосредственно этой теме. И это не случайно. Дело в том, что дружба народов нашей страны — реальная повседневность, и тот художник, который будет ее игнорировать, воспроизводя жизнь советского общества, неизбежно погрешит против правды. Дело также в том, что наша идеология — это идеология братской солидарности трудящихся всего мира, идеология дружбы народов. И советское искусство, проникнутое этой идеологией, выражает коренные интересы народных масс, насущные потребности общественного развития.

Советское искусство не просто отражает жизнь, раскрывает сознание, новую психологию трудящихся разных национальностей СССР. Оно активно участвует в выработке социалистического сознания, психологии, развивает эстетические вкусы народов. Образы передовых людей многонационального советского народа,

входя в сознание масс, становятся предметом подражания для миллионов, содействуют в формировании и развитии нового психического склада людей. Советское искусство способствует победе коммунизма и тем, что оно борется за преодоление в сознании людей пережитков капитализма, *старых, вредных черт психического склада*, которые еще сохранились от прошлого и мешают поступательному движению нашего общества<sup>1</sup>.

Жизнь социалистических наций, всего советского общества идет вперед семимильными шагами: вместе с нею изменяются и национальные традиции в искусстве — как в содержании, так и в форме. В самом деле, в прошлом во многих национальных литературах реализм почти целиком был связан с крестьянской тематикой. И в этом была тогда их сильная сторона. Однако с течением времени это превратилось в ограниченность; жизнь потребовала расширения идейно-тематических горизонтов, поставила новые задачи перед искусством и литературой.

Еще в 30-е годы А. М. Горький указывал, что литература всех наций и народностей СССР «ставит перед собою крайне трудную задачу — создать приемами реализма эпическое искусство, в котором отразился бы со всей возможною силою слова и полнотою героизм рабочего класса, строителя нового общества...». Теперь можно назвать немало произведений национальных искусств и литератур, в которых показан рабочий класс как руководящая сила советского общества. Произведения этой тематики завоевывают все более прочные позиции, играют огромную идейно-воспитательную роль в жизни национальных республик.

Значительно обогащена, если можно так выразиться, и «деревенская традиция» в советском искусстве; и здесь появились новые проблемы, каких не было раньше. Оно и понятно: за годы советской власти выросла новая, колхозная деревня, коренным образом изменился во всех республиках духовный облик крестьян-

---

<sup>1</sup> У всех народов Советского Союза в условиях социализма сложились и развиваются сходные и общие, общечеловеческие черты, которые представляют собой завязь духовного облика народов коммунистического общества.

ства. И это не могло не найти отражения в искусстве. Правда, иной раз при изображении современной жизни на сцене можно увидеть крестьянок в паневах, со всеми атрибутами старой деревни — их обычно называют «бабами рязанскими». Но это анахронизм. И в Рязанской области, и в других местах страны ничего подобного давно нет. И понятно, что не эти музейные экспонаты, а реальная жизнь колхозного села, запечатленная в лучших произведениях наших художников, определяет магистральную линию советского искусства. Народ не приемлет ни «ряженных», ни той сушальности, лакировки, которая дает себя знать в ряде произведений, посвященных деревне.

Перед советскими художниками жизнь поставила много новых задач, потому что совершенно иными, чем раньше, стали у нас и рабочий класс, и крестьянство, и интеллигенция, потому что на основе общности их интересов сложилось в нашей стране нерушимое морально-политическое единство общества. А это, в свою очередь, потребовало и новых форм изображения социалистической действительности. Будучи формой развития социалистической художественной культуры народов в СССР, национальная форма советского искусства обогащается, изменяется, причем так, что позволяет все лучше, глубже отображать жизнь социалистических наций, активно сотрудничающих в общем деле коммунистического строительства многонационального советского народа.

Искусство вырастает из жизни, а не из традиции. В силу этого определенные мотивы и приемы построения образов, а также ряд жанров, которые в прошлом были живой тенденцией художественного творчества народов, теперь превратились в оковы или совсем отмерли, отжив свой век. И прежде всего это те, которые связаны с предрассудками, суевериями. Ясно, что рабское следование прошлому, механическое, некритическое использование старых элементов национальной традиции не сулит ничего хорошего. Это относится и к форме, ибо приемы и способы построения художественного образа, присущие искусству данного народа, — лишь средство выражения содержания, порожденного в конечном счете условиями общественного бытия народа.

Можно привести немало фактов, свидетельствующих о том, что механическое использование старых элементов национальной традиции приводит к серьезным идейно-художественным срывам. Так, общеизвестно огромное значение древних олонхо в якутской художественной культуре, но в этих олонхо содержится и много устаревшего. И вот нашлись поэты, которые решили показать думы и чувства советских людей, жизнь советского общества в духе древних олонхо, проникнутых культовой мифологией. Нет необходимости доказывать, что авторы пошли здесь по неправильному пути механического приспособления старых элементов национальной традиции к воспроизведению новой жизни, хотя эти элементы ей противопоказаны.

Нечего греха таить, у нас есть еще такие произведения, в которых нет даже никаких примет нового, а просто воздается дань традиции. Между тем искусство всех народов СССР не стоит на месте. Оно постоянно совершенствуется, обогащается. Кто, например, не знает, что у ряда народов, населяющих Советский Союз, пение в прошлом было одnogолосым? В настоящее время многоголосие вносит существенные изменения в песенный опыт этих народов. Кто не знает, что художественное поэтическое творчество у ряда народов СССР в течение многих веков было устным, своей письменной литературы они не имели, а теперь эти народы владеют многожанровой художественной литературой?

Советская общественность решительно выступает против всех и всяких попыток культивировать примитив, пренебрегая достижениями современной художественной культуры. Только творческое отношение к традиции, ее подчинение требованиям жизни и художественным вкусам, эстетическим потребностям своего времени приносят победу художнику. В то же время советская общественность решительно выступает и против нигилистического отношения к национальным традициям.

Сближение наций в СССР, сближение их культур и психического склада вовсе не означает, что в условиях социалистического строя должны быть устранены все национальные особенности. Наоборот, социализм



обеспечивает всестороннее развитие и расцвет экономики и культуры всех наций и народностей.

Социалистическая художественная культура развивается на основе социалистического интернационализма и патриотизма. Она органически сочетает в себе передовые национальные традиции и жизненные интересы всех трудящихся. Она впитывает в себя все лучшее, что создано народами в настоящем и прошлом, воспитывает в людях чувство национальной гордости и великое уважение к славным традициям и культурным достижениям всех народов — больших и малых. В этом сила социалистического искусства, источник его колоссального влияния на умы и чувства широчайших народных масс.

## РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КУЛЬТУР В СССР

**С** первых же дней советской власти передовые художники всех народов нашей страны идут рука об руку, в едином строю, славя, как писал Вл. Маяковский, «взвитое красной ракетой Октябрьское, руганное и пропетое, пробитое пулями знамя»<sup>1</sup>.

Однако монолитная социалистическая художественная культура народов СССР возникла не сразу. Она выросла в острой и мужественной борьбе с силами и традициями старого мира, преодолев многочисленные трудности на своем пути.

Царская Россия справедливо считалась «тюрьмой народов». Самодержавие, действуя по принципу «разделяй и властвуй», сеяло вражду и ненависть между людьми разных национальностей. Многие народы, населявшие Российскую империю, находились на стадии феодальных или даже патриархально-родовых отношений, не имели своей письменности. Из переписи населения 1897 года видно, что в России было 72 процента неграмотных.

---

<sup>1</sup> Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в 13 томах, т. 7. М., 1958, стр. 212.

Нетрудно представить, с чего приходилось начинать нам, приступая к строительству новой жизни, единой, социалистической культуры народов СССР.

Разумеется, контакты художественных культур — явление не новое. Они были и до социалистической революции. Издавна существовали глубокие связи русской и украинской литератур, русской литературы с художественным творчеством народов Кавказа и т. д. Шло общение также между культурами других народов. Все это способствовало духовному взаимопониманию различных наций. Но культурно-художественные связи до Октябрьской революции имели сравнительно узкий характер: патриархальщина, бескультурие, неграмотность затрудняли духовное общение. В то время межнациональные культурные связи развивались в обстановке острой классовой борьбы, они встречали яростное противодействие со стороны самодержавия, которое жесточайшим образом преследовало и в среде русского народа, и в среде других народов художников, выступавших против социального и национального гнета, за дружбу всех наций и народностей.

Наконец, нельзя забывать о том, что социалистический патриотизм и пролетарский интернационализм, ставшие основой взаимоотношений между народами в советском обществе, своей последовательной революционностью коренным образом отличаются от всех других социально-классовых видов патриотизма (мелкобуржуазного и революционно-демократического, не говоря уже о буржуазном) и досоциалистических форм связей между народами. А это находит свое проявление и в сфере искусства.

Только рабочий класс, взяв власть в свои руки, обеспечивает действительное уничтожение всякого социального и национального гнета, ликвидирует все национальные, расовые привилегии, обеспечивает всем народам равные права на культурно-художественное развитие, реальную возможность обогащения прогрессивных национальных традиций на основе дружеского сотрудничества. Вот почему о национальном и интернациональном в советском искусстве, о расцвете и сближении национальных художественных культур надо говорить не отвлеченно, а конкретно, имея ясное представление о *социальной* сущности национального

и интернационального, о социальной основе их взаимодействия.

Мало видеть *многообразие* национальных красок в советском искусстве — необходимо чувствовать и понимать *социалистическую* природу этого многообразия, воплощающего в себе лучшие традиции народов СССР.

Если до Октябрьской революции существовали лишь отдельные элементы социалистической художественной культуры, то в результате победы социализма вся художественная культура стала у нас социалистической по содержанию, интернациональной по своему характеру. Из года в год она растет и крепнет, радуя трудящихся земного шара все новыми и новыми достижениями. Сбываются слова В. И. Ленина, который еще в годы, озаренные сполохами гражданской войны, в условиях неимоверной хозяйственной разрухи говорил, прозорливо предвидя будущее, что на почве социализма «должно вырасти действительно новое, великое коммунистическое искусство, которое создаст форму соответственно своему содержанию»<sup>1</sup>.

Как и благодаря чему удалось нашей партии в кратчайшие исторические сроки возродить народы, обреченные царизмом на экономическое и культурное прозябание, поднять их к вершинам художественной культуры? Каковы были конкретные пути становления единого социалистического искусства, изумляющего и восхищающего ныне весь мир? На эти и многие другие вопросы советские ученые, теоретически обобщая практику социалистического строительства в нашей стране, уже дали веские, убедительные ответы. Они показали, как шло формирование и развитие социалистических наций в СССР, как было осуществлено не только их политическое, правовое, но и фактическое, социально-экономическое равенство, с какой чуткостью и вниманием наша партия, Ленин учитывали конкретные условия национальных окраин, их своеобразие. Немало у нас и содержательных работ, посвященных проблемам культурного строительства, развитию искусств народов СССР.

---

<sup>1</sup> «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., «Художественная литература», 1969, стр. 666.

К этим проблемам не раз обращались и советские художники — М. Горький, А. Фадеев, М. Шолохов, К. Федин, Н. Тихонов, А. Корнейчук, М. Ауэзов, А. Упит, С. Вургун, И. Абашидзе, М. Турсун-заде, — и выдающиеся художники и ученые зарубежных стран, стоящие на позициях научного социализма. Все это ценнейший вклад в марксистско-ленинскую науку.

Жизнь, однако, стремительно движется вперед. Она ставит перед теорией все новые проблемы. И наша партия, творчески развивая марксистско-ленинскую теорию, решает сейчас многие вопросы в области национальных и других общественных отношений, которые никогда раньше не стояли и стоять не могли.

Одна из таких проблем — расцвет и сближение национальных художественных культур в период развернутого строительства коммунизма.

Как известно, В. И. Ленин, всесторонне разработав социалистический метод решения национальных проблем, незыблемые принципы равноправного союза народов, основанного на полнейшем доверии и согласии, не разграничивал этапы сближения и слияния наций, а равно с этим национальных культур. И понятно, почему: в первые годы советской власти и тем более до победы социалистической революции это существенного значения не имело. Впрочем, и в тех условиях В. И. Ленин считал важным подчеркнуть, что государственные и национальные различия «будут держаться еще очень и очень долго даже после осуществления диктатуры пролетариата во всемирном масштабе»<sup>1</sup>. Теперь же, когда мы вступили в пору зрелого социалистического общества, строгое разграничение процессов, этапов сближения и слияния наций не только существенно, но и необходимо как с теоретической, так и с практической, политической точек зрения.

## I

В. И. Ленин учил рассматривать коммунистическую общественно-экономическую формацию в ее диалектическом развитии, видеть социально-экономическую зрелость общества на различных его этапах, учи-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 77.

тивать внутреннюю связь и ту громадную разницу, которая существует между первой (низшей) фазой коммунизма и второй (высшей) его фазой.

Разумеется, каждому хочется поскорее открыть двери в здание полного коммунизма. Но в политике нельзя уподобляться тому нетерпеливому пассажиру, которому все кажется, будто поезд идет слишком медленно и что виною этому станции на железной дороге. Локомотив истории движется по объективным законам общественного развития, в соответствии с ними. Если возможно прийти к социализму, минуя капитализм, то нельзя прийти к коммунизму, минуя социализм, поскольку коммунизм вырастает на своей собственной основе. К тому же социализм не станция и тем более не полустанок на пути исторического движения человечества. Это целая полоса всемирной истории, имеющая свои периоды, свои этапы.

Нынешний период в развитии советского общества, который характеризуется развернутым строительством коммунизма, неправомерно выводить за рамки социализма, то есть первой фазы коммунистической формации. Вместе с тем надо учитывать его характерные черты и особенности. Хотя общественно-экономическая формация складывается не по частям, а как единый, цельный организм со своим базисом и надстройкой, формами общественного сознания, бытовыми отношениями и т. д., но вызревает она не одновременно, отнюдь не сразу во всех своих звеньях. Период развернутого строительства коммунизма тем и примечателен, что наше общество на этом этапе достигло такой социально-экономической зрелости, при которой дальнейший его прогресс предполагает динамическое и всестороннее развитие всех общественных отношений в целом и в отдельности — экономических, политических и культурных — на основе создания материально-технической базы коммунизма. Именно об этом говорится в Программе КПСС, в партийных решениях.

В свете этого необходимо рассматривать и развитие национальных отношений, национальных художественных культур в СССР.

В настоящее время в СССР идет процесс расцвета, сближения и всестороннего взаимообогащения наций и художественных культур, процесс взаимообогащения

национальных языков. Но это еще не образование той общечеловеческой семьи народов, которую имел в виду В. И. Ленин применительно к высшей фазе коммунизма, полной его победе во всемирном масштабе, когда будут созданы все условия для полного слияния наций и их художественных культур. Считать, что нации и их художественные культуры сейчас, на данном этапе исторического развития, исчерпали себя, нет никаких оснований. Столь же ошибочно, конечно, и отрывать национальное от интернационального, гипертрофируя раздувая национальные различия и консервируя отсталое, отжившее только потому, что оно «национально», или полагать, что интернациональная культура народов СССР — лишь перспектива, дело будущего. На разных языках, в различных формах и жанрах искусство народов СССР выражает мысли, чувства и стремления, рожденные условиями социалистической жизни, общими для всех наций и народностей нашей страны. И все новое, социалистическое, возвращенное в нашей жизни, по социальной сущности своей одновременно национально и интернационально.

Могут сказать, что это противоречиво. Не спорим, противоречиво. Но здесь диалектическое противоречие самой действительности — то общее, что роднит и объединяет все народы Советского Союза, интернационально и в то же время национально, ибо все социалистическое, общее для всех наций и народностей нашей страны, так прочно вошло во все сферы их бытия, сознания и культуры, что нельзя противопоставлять одно другому<sup>1</sup>.

Такой вывод станет еще более ясным, если проанализировать применительно к художественному творчеству действие двух исторических тенденций в национальном вопросе, о которых писал В. И. Ленин.

Известно, что взаимодействие национальных художественных культур, их взаимное влияние приобретают

---

<sup>1</sup> О социальной структуре наций и понятии «народ» в условиях социализма см.: М. Д. Каммари. От полного единства наций к их слиянию после победы коммунизма во всем мире. (На правах рукописи). М., 1963, стр. 17—25, 35; И. Цамерян. Новый этап в развитии национальных отношений в СССР. М., 1962, стр. 39—53.

довольно большое значение еще при капитализме. И это закономерно. «Развивающийся капитализм,— указывал В. И. Ленин,— знает две исторические тенденции в национальном вопросе. Первая: пробуждение национальной жизни и национальных движений, борьба против всякого национального гнета, создание национальных государств. Вторая: развитие и учащение всяческих сношений между нациями, ломка национальных перегородок, создание интернационального единства капитала, экономической жизни вообще, политики, науки и т. д.»<sup>1</sup>.

В условиях капитализма это противоположно направленные тенденции, поскольку интернационализация во всех сферах жизни здесь неизменно связана с подавлением тех или иных народов и неизбежно порождает национализм, колониализм, расизм, ведущие к обособлению, изоляции национальных художественных культур. Только в революционной борьбе пролетариата, широких трудящихся масс за мир, демократию, социализм здесь открывается путь к дружественному сотрудничеству народов.

Социальные антагонизмы при капитализме не допускают создания единого по своим классовым устремлениям искусства<sup>2</sup>.

Совершенно иначе обстоит дело в условиях социализма. Здесь происходит всесторонний расцвет наций, национальных культур и все большее их сближение, взаимовлияние, взаимообогащение; это *присущие социализму тенденции* развития наций и национальных культур, гармонически сочетающиеся, ведущие к коммунизму. Однако значение любой из этих тенденций нельзя принижать за счет другой, признавая только сближение национальных культур или только их расцвет, отрывая

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 24, стр. 124.

<sup>2</sup> Нет сомнения, что классовый характер искусства не исключает, не отменяет и ни в коей мере не умаляет его национальных особенностей. В то же время нации эпохи капитализма нельзя рассматривать вне противоречий, которые их разъедают, вне социальных антагонизмов, которые, углубляясь, ведут к ослаблению буржуазии и усилению рабочего класса, объединяющего вокруг себя все лучшее, что есть в нации, весь цвет ее. Если не принимать этого во внимание, то путь один — к антимарксистской теории «единого потока», затушевывающей борьбу классов в национальной культуре антагонистического общества.



интернациональное от национального<sup>1</sup>. Неправоммерно и утверждать, что расцвет наций — одна из важнейших закономерностей социалистического общества, а сотрудничество и сближение их — основная тенденция<sup>2</sup>. Думаем, что и такой подход к проблеме может привести к кривотолкам в теории и неоправданным выводам в практической работе — к умалению роли сближения наций и их культур в период строительства коммунизма. Сближение, мол, не закономерность, а всего лишь тенденция (термин «основная тенденция» вносит в вопрос еще большую неопределенность).

В действительности расцвет наций в условиях социализма происходит на базе *пролетарского интернационализма*. Их расцвет и сближение — две взаимосвязанные стороны *единого* процесса, целеустремленного движения народов к коммунизму, протекающего не стихийно, а под постоянным руководством Коммунистической партии.

Нельзя пройти и мимо того, что в последнее время все чаще встречаются попытки механически перенести

---

<sup>1</sup> Такого рода взгляды проявились, например, у некоторых авторов, принимавших участие в дискуссии на страницах «Литературной газеты» в связи со статьей И. Грекула «Видеть не только частное» (июнь — сентябрь 1965 года). Кстати, И. Грекул в своей статье изображает историческое развитие искусства по принципам военного сражения: на одной стороне — национальное, на другой — интернациональное, между ними идет незатихающая борьба. В результате ее, по мнению автора, «все большее место занимают общие, интернациональные элементы и все меньшее — особенные, национальные». Поэтому, продолжает он, «мы все меньше вдаемся в детали (!) национального...». Нет необходимости доказывать, что мышление по принципам военных сражений здесь не годится. Национальные особенности искусства невозможно понять, если подходить к нему с уныло-статистической, только количественной меркой, ибо речь идет о качественных особенностях национальной художественной культуры. Обратим внимание и на другую сторону вопроса: хотя И. Грекул и оговаривается, что национальное в той или иной культуре не отмерло, фактически он считает, что от национального в художественной литературе ничего не осталось, кроме пословиц, поговорок, образных выражений да некоторых художественных приемов, традиционных для той или иной литературы. Это и дает ему «основание» свести «национальное» к «деталям» (см. И. Грекул. Видеть не только частное. «Литературная газета», 17 июня 1965 г.).

<sup>2</sup> См. сб. «О закономерностях возникновения и развития социалистического общества». М., 1960, стр. 203.

на социалистическое общество ленинское положение о двух тенденциях в национальном вопросе при капитализме. Иногда это делается прямо, иногда с оговорками. Но это мало что меняет: догматизм остается догматизмом.

Не помогают делу и всякого рода эклектические решения вопроса. Например, есть работы, авторы которых, «усекая» ленинскую формулу, опуская в ней важные моменты, заявляют: «Новые нации... живут в условиях, где наряду с принципиально новыми действуют и старые социологические законы. Продолжают действовать и обе рассматриваемые тенденции в развитии национальных отношений, но при социализме они получают полный простор для своего завершения». Вместе с тем авторы утверждают, что тенденции эти «есть плод не социально-политического строя, а характера производительных сил», хотя тут же, буквально в следующей фразе, пишут, что именно производственные отношения «определяют специфику функционирования тенденций»<sup>1</sup>. Их мало смущает даже то обстоятельство, что две тенденции, о которых они говорят, действуют в различных сферах общественной жизни, отнюдь не ограничиваясь экономикой. А самое главное — при игнорировании конкретно-исторического подхода к проблеме затушевывается или вовсе не принимается в расчет, что только социалистический строй превращает угнетенных в свободных людей, что одно дело — развитие наций на путях усиления национальной розни и национальной ограниченности при капитализме (в условиях обострения классовых, социальных, национальных антагонизмов) и совершенно другое — всесторонний расцвет наций на путях сближения, братской взаимопомощи, пролетарского интернационализма в социалистическом обществе.

Впрочем, можно до хрипоты спорить, «старый» это или «новый» закон, если не проанализировать механизм действия этого закона в различных сферах и на разных этапах социалистического общества.

Важно рассмотреть эту проблему применительно к развитию национальных художественных культур на современном этапе нашего общества, памятуя о том, что

---

<sup>1</sup> П. М. Рогачев, М. А. Свердлин. Нация — народ — человечество. М., 1967, стр. 70—71.

в высших формах всякого, в том числе и художественного, развития заложен ключ к познанию и объяснению предшествующих форм. И о том, что в эстетике, в теории и истории искусства надо всегда видеть специфику отражения жизни в закономерностях художественного творчества, а также обусловленность законов искусства социальными отношениями.

В социалистическом обществе, как известно, нет двух противоположных и борющихся между собой культур и в каждой нации, и в обществе в целом. В условиях социализма нации освобождаются от груза классовых антагонизмов, а сохранившиеся различия между дружественными классами постепенно стираются в процессе строительства коммунизма. Это укрепляет социальную однородность наций, социально-политическое и идейное единство общества<sup>1</sup>.

У нас единая социальная база, на которой развивается искусство всех народов во всем его национальном своеобразии. Ни в коем случае нельзя согласиться с тем, что «создание общей для всех наций культуры... в конечном счете означает растворение национального в общем»<sup>2</sup>. Ничего подобного! В эпоху строительства коммунизма национальные общности и их культуры полны живых и богатых возможностей. В то же время не следует забывать, что в эпоху социализма национальные общности перестают быть единственной формой развития: наряду с ними у нас растет и крепнет новая историческая общность людей, интернациональная по своей сущности, экономическая и духовная общность, воплощенная в едином многонациональном советском народе, не знающем классовых и национальных антагонизмов.

Вот почему сейчас уже недостаточно говорить лишь о взаимосвязи, взаимодействии художественных культур в СССР. Теперь надо видеть новую, высшую стадию развития и обогащения *социалистической художественной культуры*, достигаемую в ходе строительства коммунизма. А именно: процесс идейно-творческого

---

<sup>1</sup> Надо только не забывать об острой идеологической борьбе на международной арене, а также о борьбе внутри социалистического общества с пережитками прошлого в сознании людей.

<sup>2</sup> Юрий Карасев. Расцвет через сближение. «Литературная газета», 19 августа 1965 г.

сближения и расцвета родственных, однотипных по своему социалистическому характеру культур народов СССР, процесс, который совершается на основе социально-политического единства каждого народа и всего общества, на основе интернациональной общности. В этом суть нынешнего этапа в развитии советского многонационального искусства.

Интернациональная, общая для всех советских наций и народностей художественная культура — не логическая конструкция, она существует реально. Каждый народ вносит свой вклад в ее сокровищницу. С другой стороны, каждый народ и черпает оттуда. В самом деле, на какой художественный опыт могли опереться, создавая свои произведения, писатели младописьменных литератур, возникших после Октября? С помощью лишь устного художественного творчества — фольклора — им было бы просто невозможно подняться на ту высоту художественного мышления, на которой они находятся сегодня. Нет сомнения, что в своем творчестве они опирались и опираются не только на традиции тех или иных отдельно взятых национальных культур, но и на опыт всей советской литературы, интернациональной духовной общности трудящихся СССР. Она — могучая база ускоренного развития всех национальных форм, видов и жанров искусства, коллективного и индивидуального художественного творчества.

Можно даже сказать, что сейчас и в мотивах творчества каждого талантливого художника нашей страны есть стремление внести свой вклад в общую, советскую культуру. Это стимул, «формирующий элемент». Он ведет к расцвету дарования. Он мобилизует духовные способности писателя, композитора, живописца, скульптора и т. д. Если бы такой мысли у художника не было, он замкнулся бы в рамках своей «национальной стихии». Впрочем, дело здесь не только и не столько в субъективных желаниях: сколь бы ни были национальны явления, отражаемые в художественном произведении, понять всемирно-исторические деяния советских людей с узконациональных позиций нельзя. Необходимо смотреть на вещи и явления сквозь призму интернационального опыта. Другими словами, каждое художественное произведение, имеющее общесо-

юзное значение, национально, но не всякое национальное произведение приобретает общесоюзный резонанс. Это удел тех произведений, которые выражают наивысшие духовные ценности каждого народа, способствуя духовному развитию всего советского общества.

Очевидно, что вне изучения конкретных национальных художественных культур невозможно понять и единую социалистическую культуру. Ее нельзя рассматривать как нечто парящее над нациями и народностями. *Она не существует вне и независимо от национальных искусств.* Поэтому история советской художественной культуры обязательно предполагает изучение национальных искусств, а стало быть, и закономерностей их развития.

Но это вовсе не значит, что интернациональная духовная общность трудящихся СССР лишь расширила сферу действия тех законов, которые проявляются в национальной общности.

Наша интернациональная художественная культура, будучи многонациональной, представляет собой не конгломерат отдельных национальных культур, не механическую их сумму. Это цельный социально-духовный организм. Он функционирует по своим законам, которые присущи только интернациональной общности и возникают вместе с нею. Таков, например, *закон дружеского, всестороннего сотрудничества и сближения художественных культур народов СССР.* Его неправомерно сводить ни к обычным культурно-эстетическим контактам, имевшим место на протяжении всей истории художественного развития человечества, ни к обычным художественным связям, диктуемым географической, этнической или языковой близостью народов, хотя он не исключает ни того, ни другого. Эта диалектическая закономерность выражает *новый тип взаимоотношений национальных искусств, присущий социалистическому развитию.* Это — закон подлинно духовного братства народов, составляющих единый многонациональный советский народ. Он характеризует процесс формирования общей для всех народов СССР художественной культуры в русле единого творческого метода — социалистического реализма.

В переходный период от капитализма и докапита-

листических отношений к социализму действие этого закона было, однако, затруднено. Он тогда пробивался лишь как тенденция. Это связано было и с тем, что в переходный период происходила острая, напряженная борьба в каждой нации между социалистическими элементами культуры с одной стороны и элементами феодальной и буржуазной культуры — с другой, и с тем, что свое движение к единой, социалистической художественной культуре народы СССР начинали с разных эстетических уровней, поскольку художественное развитие до Октябрьской революции шло резко *неравномерно*.

В переходный период главным в процессе взаимодействия национальных культур была помощь развитых народов отстающим. В тех условиях действовал закон *выравнивания* уровней национальных художественных культур, — разумеется, не на путях «осреднения», снижения эстетических качеств развитых национальных искусств, а на путях обогащения менее развитых национальных художественных культур более зрелыми. К тому же и этот процесс не следует толковать упрощенно, по принципу: одни «дают», другие «берут». Например народы Севера издавна создают резные скульптуры из кости, которые вызывали и вызывают всеобщее восхищение.

Надо также иметь в виду, что и на первых этапах имело место не обычное влияние — обмен сюжетами, темами и т. д., а шло становление *единой, социалистической культуры*, бурное развитие социальных связей, которые ставили перед искусством новые, более сложные задачи, темы и проблемы. На основе дружеского взаимодействия, творческой помощи в национальных художественных культурах и тогда не только обнаруживались и раскрывались богатейшие потенции, но и возникали новые явления. На первый взгляд, они выводили национальное искусство из круга привычных представлений, а в действительности обогащали эти представления, освобождая их от суеверий, от всего наносного, преходящего и поднимая подлинно народные представления на высоту художественной зрелости, социалистического миропонимания.

Однако в переходный период во главу угла ставилась задача «подтягивания» отстающих до уровня пе-

редовых и тем самым пробуждение и стимулирование всего здорового, ценного, что содержалось в национальных искусствах и что отвечало потребностям социалистического строительства, воспитанию нового человека.

Бесспорно, что и теперь, в условиях строительства коммунизма, процесс выравнивания уровней художественного развития народов продолжается. Но он уже не имеет того значения, как прежде. За короткий исторический срок народы Советского Союза прошли богатейший путь художественного развития. Скажем, младописьменные литературы народов Дагестана, Киргизии, Мордовии, Бурятии, Абхазии и других республик выросли настолько, что вносят заметный вклад в художественную сокровищницу нашей страны. В этих условиях процессы, связанные с выравниванием уровней художественной культуры, имеют локальный характер, сопутствующее, а не главное значение. На первый план выдвинулось сближение национальных художественных культур, их *взаимообогащение и самоуглубление* на базе интернационального художественного опыта народов СССР. Существенно изменились и сам характер общения национальных искусств и его эффективность.

Разумеется, национальная специфика искусств народов СССР раньше более резко бросалась в глаза, чем теперь. Условия их жизни, уровень их социально-эстетического развития, а следовательно, и психологии, видов и форм художественного творчества в прошлом были столь различны, что тогда выделялись прежде всего те особенности, которые отличали один народ от другого, одну национальную художественную культуру от другой. Тем более что многие нации и народности в течение длительного времени жили довольно обособленно, культура многих народов несла на своих плечах тяжелый груз многовековой отсталости. Ныне другая картина. Надо ли доказывать, что одно дело — национальная специфика, развитие и взаимодействие национальных культур, находящихся на *разных* стадиях социального развития, и другое дело — *содружество однотипных, социалистических по своему содержанию* культур, развивающихся на собственной, социалистической основе, когда процесс выравнивания на-

циональных художественных культур в основном уже завершен?

Сейчас, когда все народы Советского Союза — единая, дружная социалистическая семья, в глаза бросаются прежде всего *общие черты* не только в их повседневной жизни, но и в их сознании, психическом складе, в художественной культуре. Чувства людей всех национальностей стали тоньше, поэтическое воображение, средства познания существенных сторон действительности богаче, формы художественного выражения совершеннее. Даже народы, которые до Октября не знали ничего, кроме примитивных форм фольклора, в настоящее время овладели, например, тонкостями психологического анализа в литературе. Это, безусловно, очень расширило их возможности *самопознания*, но одновременно привело к тому, что добраться до основ национальной специфики в художественной литературе стало гораздо труднее, чем раньше. Ведь национальная специфика теперь лежит уже не на поверхности художественного образа, а в его глубинах. Она — в своеобразии оттенков эстетического восприятия, обусловленного особенностями социально-исторической и национальной жизни народа. Она — в своеобразии тех представлений и излюбленных образов, подчас тонко уловимых оттенков «видения», мыслей и чувств, которые, составляя эмоциональный подтекст всех элементов художественного произведения, начиная с поэтических ассоциаций и кончая диалогом и монологом, воспринимаются в каждой национальной общности всегда как нечто родное, привычное, близкое. В то же время эти образы, представления, формы художественного мышления и выражения не отделяют один народ от другого, ибо они выражают социалистическое содержание искусства, новый строй мыслей и чувств, порожденных отношениями социалистического интернационализма, которые проникли во все поры их бытия и национального сознания.

Сама жизнь, исторические закономерности социального и художественного развития требуют сейчас особенно пристального внимания к интернациональной основе культуры народов Советского Союза, всемерного укрепления интернациональной духовной общности советских людей. Народы СССР на опыте убеди-



лись, что расцвет национальных художественных культур ведет к укреплению их интернационального единства, а дальнейшее укрепление интернационального единства — к всестороннему расцвету национальных искусств. Многие новые художественные явления возникли у нас не просто в результате усвоения одним народом художественной культуры другого народа, а на основе *коллективного опыта*.

Общие принципы, черты и формы, которыми по праву гордится советское искусство, вырабатываются у нас на почве *и интернациональной, и национальной общности*. Но совокупный опыт всегда значительнее, богаче любого локального, национального опыта. Стало быть, надо видеть не только их внутреннюю взаимосвязь на данном историческом этапе, но и возрастающее значение интернационального единства в духовной жизни народов СССР, необходимость его дальнейшего укрепления.

Законы развития интернациональной и национальной духовной общности — диалектическое единство, а не механическое тождество. Было бы неправильно автоматически переносить на национальную общность и ее художественную культуру закономерности интернациональной общности и интернациональной культуры народов СССР.

Наша интернациональная культура вбирает в себя весь всемирно-исторический художественный опыт, опыт всех стадий развития мирового искусства, критически усваивая его, развиваясь на своей собственной, социалистической базе. На почве же национальной общности искусство многих народов СССР не проходит тех или иных стадий, свойственных художественному развитию человечества, и не проходит именно потому, что имеет возможность опереться на интернациональную, общую для всех народов СССР художественную культуру. При этом их национальная специфика не обедняется, а, напротив, обогащается; искусство народов СССР идет ко все большему духовному богатству, многообразию национальных красок и форм, поэтических ассоциаций и т. д.

Творческое сотрудничество национальных искусств на почве пролетарского интернационализма создает самую благоприятную базу для всестороннего дейст-

вия закона их ускоренного развития; то, на что в прошлом требовались столетия, народы Советского Союза прошли и в сфере социально-экономической и в сфере культурно-эстетической за несколько десятков лет.

В настоящее время всем народам нашей страны есть чем гордиться в области искусства и литературы. В 30—40-е годы возникли туркменский, чувашский, якутский романы, в 50—60-х годах появляются романы разных типов у киргизов, башкир, народов Северного Кавказа, Дагестана и т. д. Это — знамение нашего времени. К. Зелинский, с полным основанием считавший, что художественная проза знаменует важный этап художественной зрелости народов, следующим образом определял основную тенденцию в развитии национальных литератур: сначала стихи, причем стихи прежде всего риторико-публицистические или риторико-нравоучительные и описательные, затем возникает поэма (часто на фольклорно-исторические мотивы), затем рождается национальная пьеса, драма. «Возникновение прозы и особенно романа, — заключает К. Зелинский, — происходит позже всего»<sup>1</sup>.

Этот вывод базируется на изучении большого фактического материала. Он подтверждается многочисленными фактами. Но его нельзя истолковывать побуквеедски, нельзя фетишизировать. Речь идет об общей тенденции, общей закономерности в развитии художественной культуры, которая, однако, отнюдь не исключает своеобразия тех или иных художественных форм, порядка их возникновения у различных народов. Скажем, у народов Средней Азии рассказ, повесть, драма и роман появляются почти одновременно. Е. Лизунова, исследовательница казахского романа, права, утверждая, что казахская поэма на фольклорно-историческую тему появилась позже повестей, романов и драм С. Сейфуллина, М. Ауэзова, Г. Мусрепова, что первые письменные произведения киргизской литературы появились в 1924 году, а в 1926 году, то есть спустя два года, уже вышла в свет первая повесть К. Баялинова «Аджар». Все это верно. Но, исходя из этого,

---

<sup>1</sup> К. Зелинский. Национальная форма и социалистический реализм. Сб. «Проблемы реализма в мировой литературе». М., 1959, стр. 134.

Е. Лизунова напрасно ставит под сомнение тенденцию, отмеченную К. Зелинским. Своеобразие, на которое она указывает, не отвергает всеобщей закономерности, характеризующей развитие художественной культуры народов.

В условиях советского строя, в условиях дружеского общения национально-художественных культур, их интенсивного взаимодействия интервал между этапами историко-эстетического развития, а следовательно, художественными формами, соответствующими этим этапам, заметно сокращается, нередко даже сводится на нет. Именно вследствие этого проза в литературе среднеазиатских республик «рождалась и развивалась не постепенно, а наряду и одновременно с другими жанрами, порой опережая их»<sup>1</sup>. Это значит, что народы нашей страны, поднимаясь к вершинам эстетической культуры трассой, проложенной советским строем, двигались вперед столь стремительно, что исторические этапы художественного развития человечества, на которые требовалось в прошлом длительное время, они проходили на редкость быстро.

Но ускоренное развитие художественных культур проявляет себя не только путем, так сказать, «сжатия» времени, не только в темпах. Оно выражается и в том, что художественные культуры на почве социализма имеют возможность избежать и чужеродных ему элементов (классового субъективизма, формализма и т. п.) и «естественных потерь», издержек, связанных с тем, что прогресс в искусстве идет не прямолинейно, а нередко кружным путем. Да и своеобразие в развитии национальных художественных культур может быть правильно понято лишь на основе совокупного художественного опыта, на основе общих закономерностей развития социалистического искусства.

## II

В наши дни можно уже с полным основанием говорить о традициях искусства социалистического реализма, общих для народов СССР. Эти традиции, в ко-

---

<sup>1</sup> Е. В. Лизунова. Современный казахский роман. Алма-Ата, 1964, стр. 31—32.

торых воплощен совокупный художественный опыт народов Советского Союза, богаче, чем национальные традиции любого отдельно взятого народа. Тем более что советская художественная культура не замыкается в себе, а усваивает, творчески перерабатывает художественный опыт всех народов мира — все, что отвечает общественному прогрессу, делу мира, демократии и социализма. Это, словом, единая социалистическая художественная культура.

Она едина по своим социальным устремлениям, по своим задачам, по своим идейно-творческим принципам отражения действительности — художественному методу. Единый метод советского искусства — социалистический реализм — уходит корнями в национальные культуры, но по своему характеру, по своей природе он, безусловно, интернациональное явление, новый тип идейно-эстетического познания и объяснения действительности. Советские художники отражают жизнь в свете единого, марксистско-ленинского мировоззрения, раскрывают и оценивают действительность, ее явления с точки зрения общественно-эстетического идеала коммунизма. Он является общим для всех народов нашей страны. Он верно отражает насущные потребности общественного развития, художественные взгляды и эстетические запросы советских людей. Это также сближает художественные культуры народов Советского Союза и дает основание говорить о едином советском искусстве, подобно тому как социально-политическое и идейное единство нашего общества дает право говорить о едином советском народе.

Нельзя смешивать живые, продуктивные современные традиции в советском искусстве и культурное наследство. Это не одно и то же. Современные традиции художественного творчества возникают на основе отбора в культурном наследстве и творческой переработки всего того, что отвечает духу времени, потребностям общества. Ясно и то, что новые художественные традиции, рожденные советским строем, неразрывно связаны с глубокими изменениями в укладе всей нашей жизни в результате Октябрьской революции и выражают суть социалистического демократизма.

На наш взгляд, нельзя согласиться с мнением тех исследователей, которые рассматривают критический

реализм как неизбежную стадию в развитии искусства всех народов СССР, в том числе и младописьменных, пришедших к социализму от родовых, патриархальных отношений, а в художественном творчестве — к искусству социалистического реализма от фольклора. Говорят: поскольку социалистический реализм вытекает из критического и между ними существует определенная историческая преемственность, постольку, дескать, каждая художественная культура, в том числе и младописьменных народов, обязательно должна пройти стадию критического реализма. Таким образом, вопрос о преемственности искусства социалистического реализма с искусством, творческий метод которого принято называть критическим реализмом, фактически переносится в другую плоскость — социалистический реализм рассматривается как простая эволюция предшествующего художественного развития, а не как качественно новое, всемирно-историческое идейно-эстетическое явление.

Спору нет, литературы русская, украинская, белорусская, а также народов Закавказья и Прибалтики, татарского народа имели до Октябрьской революции — каждая в меру своей зрелости — более или менее устойчивые традиции критического реализма. Но из этого отнюдь не следует, что можно, игнорируя реальную историю, утверждать, будто возможности критического реализма в наши дни «не исчерпаны во многих литературах народов, освобожденных Октябрем», будто художники этих народов пользовались или пользуются двумя методами: критикуя прошлое — методом критического реализма, а утверждая настоящее, завоевания Октября, — методом социалистического реализма.

Критический реализм неправомерно превращать в некий вневременный принцип художественного творчества. *Утверждение и отрицание свойственны всякому искусству.* Дело и не в предмете изображения. Г. Ломидзе в статье «Чудесный сплав»<sup>1</sup> справедливо пишет о несостоятельности попыток во что бы то ни стало создать стадию критического реализма и верно указывает на причину этих попыток: непонимание

---

<sup>1</sup> См. «Дружба народов», 1964, № 6, стр. 243.

идейно-социальной природы критического и социалистического реализма, стремление видеть в них лишь два типа художественной зрелости реализма (низший и высший), отвлекаясь от конкретно-исторического рассмотрения проблемы, идейно-классовой позиции художников. Указывая на попытки своих оппонентов апеллировать к силе критицизма тех или иных произведений советских художников, Г. Ломидзе отмечает что его оппоненты тем самым закрывают двери в социалистический реализм для художников-сатириков и, добавим мы, умаляют идейно-художественное значение социалистического реализма, которому равно доступны и глубоко художественное утверждение положительного, прекрасного, героического и разоблачение, критика всего отрицательного, безобразного, низменного, что мешает прогрессивному развитию жизни. Говорить о более высокой зрелости искусства социалистического реализма по сравнению с критическим следует отнюдь не в том смысле, что творческий метод может быть заменителем таланта (это вздор), а в том смысле, что социалистический и критический реализм отражают разные стадии исторического прогресса в искусстве и что в современную эпоху при равных творческих возможностях писателей, живописцев, композиторов и т. д. именно метод социалистического реализма дает наивысшие результаты, является наиболее плодотворным. Он предполагает самое живое и непосредственное участие художника в борьбе за новое, социалистическое общество, его укрепление и развитие, против враждебных социализму сил и тенденций.

Следовательно, суть дела в общественно-эстетическом идеале, с позиций которого познается жизнь (и положительное и отрицательное в ней), в характере эстетических отношений художника к действительности и в самой действительности, которая порождает реально творимый социалистический, коммунистический общественно-эстетический идеал, то есть в социально-эстетической зрелости социалистического реализма как *нового вида реализма* в искусстве.

Уже в первых произведениях, созданных после победы Октябрьской революции, художники народов СССР, сравнивая «век нынешний» и «век минувший», показывали, как пришли трудящиеся к «дням нынеш-

ним», как двигалась история к Октябрю, какое наследие помогает строительству новой жизни и т. д. Иначе говоря, они искали художественные формы познания истории с позиций социалистического, коммунистического идеала. Правда, на первых порах удавалось не все, но ведь то были *первые* поиски, *первые* решения новых, сложных проблем, выдвинутых перед искусством социалистической революцией. Столь же очевидно и другое: путь к социалистическому реализму тех или иных наших художников не был прямым, гладким. Однако их сложные, подчас противоречивые, мучительные искания, а то и блуждания в поисках жизненной правды не следует выдавать за этап критического реализма, рассматривая эти искания, блуждания как дань критическому реализму. Противоречия в мировоззрении тем более не следует превращать в критерий критического реализма (например, у М. Е. Салтыкова-Щедрина или у Н. Г. Чернышевского было весьма цельное революционно-демократическое мировоззрение). Точно так же наивно полагать, что у критических реалистов не было положительных героев или устремленности в будущее, а в произведениях художников социалистического реализма нет места отрицательным персонажам. Художественная практика не оставляет камня на камне от подобных умозрительных представлений. В искусстве социалистического реализма сатирические жанры не исключаются, а получают всестороннее развитие; критика отрицательных явлений и разоблачение капиталистического строя, буржуазной идеологии и психологии становятся здесь более целеустремленными, ибо они ведутся с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала. Не менее очевидно и то, что критический реализм XIX века отнюдь не сводится к изображению персонажей-жертв (достаточно вспомнить образы Базарова, Рахметова, Инсарова). Надо, следовательно, видеть объективный критерий искусства критического реализма, его идейно-социальные исторические основы. Он, прежде всего, в демократическом общественно-эстетическом идеале, который может перерасти и действительно перерастает в социалистический общественно-эстетический идеал, формирующийся на основе научного коммунизма. Но происходит это при

определенных социальных условиях и не автоматически. При всех обстоятельствах социалистический эстетический идеал никогда не растворяется в демократическом. Он, говоря словами В. И. Ленина, не позволяет «согнуться до точки зрения общедемократической вместо точки зрения пролетарской»<sup>1</sup>.

Необходимо также различать вопрос о судьбах критического реализма в социалистическом и антагонистическом обществах. В условиях современного капитализма действительно существуют одновременно реализм критический и реализм социалистический, причем именно социалистический реализм помогает художникам критического реализма, всем демократически настроенным художникам глубже видеть ведущие тенденции жизни, активнее бороться за мир, общественный прогресс<sup>2</sup>. В условиях же социализма нет социальной почвы для критического реализма как особого направления, особого метода. Правда, отдельные проявления критического реализма возможны и здесь (М. Горький в связи с этим говорил о «консервативной стойкости критического реализма»), поскольку искусство, его традиции обладают относительной самостоятельностью. Но разве эти пережиточные формы, эпигонское подражание прошлым образцам — пусть и выдающимся произведениям — можно выдавать за особую стадию или особую художественную систему, особый творческий метод, который якобы должен существовать наряду с методом социалистического реализма в условиях социалистической действительности?

Нет, к социалистическому образу жизни, к познанию характеров, рожденных Октябрьской революцией, неправомерно подходить с меркой критического реализма, хотя для своего времени он был безусловно прогрессивным явлением.

Другими словами, нельзя механически переносить старое в новые условия. Разве можно, считая себя ан-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 228.

<sup>2</sup> Художественная культура даже тех стран, в которых пока еще нет художников социалистического реализма, испытывает воздействие могучих импульсов мирового искусства социалистического реализма — ведущего направления художественного развития человечества в современных условиях.



тидогматиком, ставить на одну доску Россию прошлого и настоящего?

Разумеется, никто не вызывает к облегченному показу жизни. И в социалистическом обществе развитие совершается не плавно, не без противоречий. И в социалистическом обществе идет борьба старого и нового, не оставляя места для умилительной созерцательности и благодушия. Но противоречия у нас носят не антагонистический характер, их разрешение ведет к укреплению социалистического строя и осуществляется на его базе, в рамках; на стороне нового у нас все общество. И художник, если он стремится к глубокому познанию жизни, должен видеть коренные ее тенденции и раскрывать явления действительности, связанные с этими тенденциями, активно бороться за утверждение коммунизма, против многоликих сил и традиций старого мира, против влияния буржуазной идеологии. При этом, само собой понятно, ни в коей мере нельзя умалять творческие завоевания классиков критического реализма, составляющие наше драгоценное культурное наследство.

Вероятно, в плане общепристорическом есть известные основания для разграничения таких понятий, как «искусство социалистического реализма» и «социалистическое искусство». Искусству социалистического реализма исторически предшествуют различного рода социалистические течения в искусстве, которые не имели своей идеологической базой научный коммунизм (например, творчество Н. Г. Чернышевского, пронизанное критикой, разоблачением феодально-крепостнического строя и утверждением нового с позиций революционно-демократического идеала). Искусство же социалистического реализма имеет идеологической базой научный коммунизм. К тому же это не механическое соединение марксистского мировоззрения и реализма («реализм, оплодотворенный марксистским мировоззрением»).

В самой действительности, в гуще классовой борьбы художники открыли социалистические тенденции и создали качественно новый тип реализма, который раскрывает, изображает, утверждает социалистические начала в жизни, показывает борьбу масс за торжество нового строя, историческое движение общества к социализму и коммунизму; для этого необходимы и

определенные объективные факторы, прежде всего массовое революционное пролетарское, осознанное движение масс, руководимых марксистско-ленинской партией, к социализму и коммунизму. И не удивительно, что в нашей стране прокладывали дорогу социалистическому реализму и создавали образцы нового, социалистического искусства Максим Горький и Владимир Маяковский в России, Иван Франко, Леся Украинка и Михаил Коцюбинский на Украине, Янка Купала и Якуб Колас в Белоруссии, Юлюс Янонис в Литве, Ян Райнис и Андрей Упит в Латвии, Акоп Акопян в Армении, Мирза Алекпер Сабир в Азербайджане, Эгнате Ниношвили в Грузии и другие художники, что с исчерпывающей убедительностью доказано советскими исследователями.

Жизнь требовала нового подхода к познанию действительности в ее революционном движении, с позиций социалистического общественно-эстетического идеала, и она нашла вдохновенных писателей, композиторов, живописцев, скульпторов, талантливых деятелей во всех областях художественного творчества. С победой Октябрьской социалистической революции искусство в нашей стране вступило в качественно новый этап. Началась новая эра в художественном развитии человечества<sup>1</sup>. В связи с этим заметим, что в условиях социалистического общества, где научный социализм — теория и историческая практика миллионов, разграничение таких понятий, как «социалистическое искусство» и «искусство социалистического реализма», встречающееся в некоторых статьях и исследованиях, не имеет смысла. Конечно, если не смешивать разные вещи: социально-эстетическую характеристику искусства, с одной стороны, и формы художественно-образного обобщения, степень художественности произведений — с другой.

Социалистическая общественная собственность объединяет все нации и народности нашей страны в братскую семью, идейной основой которой является марксизм-ленинизм, а руководящей силой — Комму-

---

<sup>1</sup> О сущности переворота, происшедшего в культуре в результате Октябрьской социалистической революции, см. кн. «Коммунизм и культура». М., 1966.

нистическая партия. Отсюда и социалистическая устремленность советского искусства. Оно, отражая жизнь во всем ее многообразии, выражает идеи коммунизма, дружбы народов и раскрывает то общее, социалистическое, что сближает народы СССР, через конкретные явления, национальные характеры в типических условиях их жизни, в национальных художественных формах.

Интернационалистская, социалистическая по своему содержанию художественная культура развивается в нашей стране не на пустом месте. Она усваивает достижения всех наций и народностей СССР, все лучшее, жизнеспособное, что есть в их художественном опыте, что помогает укреплению социалистических, коммунистических принципов в жизни. Вот почему надо видеть не только общие законы развития социалистической художественной культуры, но и то, как они проявляются в различных национальных культурах. Ведь общие законы, законы интернациональной общности, проходя через национальную специфику, становятся внутренними законами национальной художественной культуры. А это ведет к сложному переплетению в ней опыта прошлого и опыта настоящего, опыта национального и опыта интернационального.

Такое взаимодействие, разумеется, также не мгновенный акт, а процесс. В нем надо видеть этапы, специфические формы, пока в результате не появится нечто новое, чего не было ранее ни в национальной, ни в интернациональной культуре, новое, которое отвечает насущным потребностям общественной жизни и художественного развития. В конечном счете это новое в национальных культурах приобретает такой вид, что в нем уже трудно бывает отыскать следы прошлого опыта. Здесь прошлый опыт существует уже в преобразованной форме и выступает не как легко распознаваемый внешний признак, а гнездится глубоко внутри. Становясь неотъемлемой принадлежностью нации, это новое, распространяясь все шире, является могучим стимулом развития ее художественной культуры, которая, в свою очередь, воздействует на интернациональный опыт, интернациональную художественную культуру народов СССР, художественное развитие всего человечества.

Рассмотрим это на примере национального художественного стиля.

Поскольку вопрос о сущности национального стиля в искусстве разработан у нас еще слабо — и применительно к отдельным его видам и с точки зрения общетеоретической, — нелишне заметить, что, во-первых, национальный художественный стиль — не безжизненная абстракция. Вне конкретных индивидуальных стилей, конкретных художественных произведений он не существует. Но индивидуальный художественный стиль выражает лишь отдельные стороны, те или иные моменты национального стиля — пусть и основные, если речь идет о гениальных художниках. Во-вторых, национальный стиль в искусстве складывается исторически, в процессе развития национальной художественной культуры. Вот почему надо знать этапы, периоды его исторического развития и говорить о национальном стиле не абстрактно, а применительно к определенному этапу в жизни народа. В-третьих, национальный стиль в искусстве — это, прежде всего, то особенное, что содержится в индивидуальных художественных стилях. Но, говоря о специфических особенностях национального искусства, которые выражаются в национальном стиле, мы уже тем самым имеем в виду и общее и то, что это общее находит свое проявление в национально-особенном и вне его не существует. Так национальный стиль смыкается с интернациональным опытом и переплетается с ним, реализуясь в стилевых потоках и индивидуальных художественных стилях, во всем богатстве и разнообразии их красок и оттенков.

Теперь, после этих предварительных замечаний, можно перейти и к существу проблемы.

Известно, что в прошлом у многих народов Советского Союза фольклор длительное время был единственной формой художественного мышления и эстетической культуры. Именно на почве фольклора у этих народов возник и в течение многих лет формировался своеобразный национальный художественный стиль. К слову сказать, первые поэты многих младописьменных народов были, по сути дела, и первыми собирателями фольклора или одновременно носителями его и творцами, как, например, аварский поэт Гамзат Цадаса,

казахский акын Джамбул, лезгинский поэт Сулейман Стальский. Да и исторически литература вырастала у всех народов из фольклора. Это обстоятельство, видимо, и дало повод думать, что только в фольклоре, коллективном творчестве надо искать приметы национального художественного стиля. Это представление дает знать о себе и поныне.

Однако самые простые решения далеко не всегда самые правильные. В фольклоре, в процессе его многовекового развития, действительно складываются такие общие черты, формы и средства художественного выражения (постоянные эпитеты, традиционные символы, сравнения и т. д.), которые остаются весьма устойчивыми в художественной культуре данного народа. Но о чем это говорит? Лишь о том, что нормы национального художественного стиля здесь менее динамичны. Вот и все. Что же касается самих норм национального художественного стиля, то они формируются и на базе коллективного и на базе индивидуального творчества. В ходе взаимодействия фольклора и литературы, самодеятельного и профессионального искусства как раз и возникают в национальном художественном стиле новые качества, черты и формы, дотоле отсутствовавшие и в фольклоре, самодеятельном искусстве, и в литературе, профессиональном художественном творчестве.

Соответственно меняется и роль элементов национальных художественных стилей, связанных с литературой и фольклором. Соприкасаясь с литературой, фольклор приобретает новые оригинальные черты, а литература, впитывая фольклор, получает новые стимулы для своего идейно-эстетического развития.

Народов, у которых художественное творчество сводилось бы к «чистому» фольклору, у нас, пожалуй, уже нет. В настоящее время национальные стили так или иначе обогащены интернациональным опытом советской художественной культуры. Однако воздействие фольклора на развитие литературы старописьменных и младописьменных народов не одинаково. Во втором случае оно несравненно сильнее и глубже. Да и место (значение) фольклора в национальных художественных стилях, в эстетическом развитии различных народов также специфично. Ведь национальный

художественный стиль — категория эстетическая, и для понимания ее недостаточно знать лишь историю общественно-исторического, социального развития народов.

Впрочем, если брать национальную художественную культуру народов СССР в целом, то нетрудно установить, что у всех у них национальный художественный стиль заметно освобождается от архаических форм фольклора и все большую роль в эстетическом развитии приобретает литература, профессиональное искусство. Вот почему было бы неправильно полагать, что чем больше в произведении художественной литературы элементов фольклора, тем оно национальнее, тем в большей мере оно отвечает нормам национального стиля.

Но неправомерно утверждать и противоположное. Какие бы изменения ни происходили в недрах национальной художественной культуры, фольклор не отбрасывается, он всегда входит в замес нового. Иногда связь с фольклором в литературе ощущается сразу, непосредственно, как в романе «Абай» М. Ауэзова или в поэме «Василий Теркин» А. Твардовского, в пьесах «В степях Украины» А. Корнейчука, «Вагиф» С. Вургуня или в поэме «Золотой кишлак» М. Миршакара. Порою следы фольклора менее заметны. Достаточно сравнить, скажем, поэму «Счастье якута» Эллая, с одной стороны, и такие его стихотворения, как «Горнякам Франции» и «Мир сильнее войны», — с другой. Да и фольклор заметно у нас видоизменился, обновился, при этом он у всех народов СССР перестал быть единственной нормой национального художественного стиля. Отсюда закономерно, что в одной и той же национальной литературе можно встретить различные художественные способы воплощения образа человека.

Например, в литовской литературе имеют место и конкретно-бытовое изображение характера средствами фольклора, обогащенного художественным опытом национальной и всей советской литературы, и предельно обобщенная форма его воссоздания, как у Э. Межелайтиса:

В шар земной упираясь ногами,  
Солнца шар я держу в руках.  
Я — как мост меж землею и солнцем,

И по мне  
Солнце сходит на землю.  
А земля поднимается к солнцу...  
Так стою:  
Прекрасный, мудрый, твердый...  
Так стою:  
Я, человек,  
Я, коммунист.

В процессе развития советского искусства возникает бездна оттенков художественного познания действительности и форм, которые выражают социалистическое содержание в искусстве и довольно быстро становятся благодаря этому достоянием всех народов Советского Союза. В то же время применительно к современному этапу развития национальных художественных культур в СССР уже недостаточно говорить о национальных художественных стилях. Надо видеть и общность в направлении творческих исканий, творческих решений в различных национальных культурах. Надо иметь в виду и общие черты в национальных стилях, то есть определенную стилевую общность искусства народов СССР, и внутреннюю тягу, внутреннюю потребность всех наций и народностей Советского Союза к усвоению художественной культуры «семьи единой» — интернациональной художественной культуры трудящихся нашей страны.

Многообразны пути, формы и средства культурно-эстетического сотрудничества народов СССР. Но одно несомненно — это сотрудничество идет в едином русле коммунистического строительства и неразрывно связано с завоеваниями Октябрьской революции, теми всемирно-историческими победами, которые одержала наша страна — Союз Советских Социалистических Республик — в экономике, политике, идеологии и культуре. Именно по мере укрепления экономических, политических и идеологических связей между народами СССР растет их духовное, эстетическое богатство. «Единство многонационального советского народа прочно, как алмаз, — говорил в докладе о 50-лети Октябрьской социалистической революции Л. И. Брежнев. — И как алмаз переливается многоцветьем граней, так и единство нашего народа сверкает многообразием составляющих его наций, каждая из которых

живет богатой, полнокровной, свободной и счастливой жизнью»<sup>1</sup>.

Весь советский строй жизни воспитывает массы в духе дружбы народов, пролетарского интернационализма, решительной борьбы против всех и всяких пережитков буржуазного национализма. В этом великая сила нашего общества, политики Коммунистической партии.

В созвездии выдающихся деятелей нашего искусства немало художников, представляющих народы, которые в прошлом, до революции, прозябали в темноте, пребывали в крайней степени отсталости. Наша страна являет собой пример победоносного движения к социализму народов, находившихся на разных стадиях социально-исторического развития. Тем самым не только в экономической и политической сферах жизни, но и в области культурного строительства основные черты нашей революции, говоря словами В. И. Ленина, имеют не местное, не национально-особенное, а международное значение. Вместе с тем победа Октябрьской революции создала новую, невиданную ранее историческую ситуацию в мире, необычайно усилив воздействие марксистско-ленинских идей и социалистической культуры на человечество.

Ныне, когда существует мировая социалистическая система и, следовательно, мировое социалистическое искусство, воздействие социалистического искусства на ход истории значительно возросло. Тем более что борьба двух культур, о которых говорил В. И. Ленин, ныне обостряется и в капиталистических странах, и на мировой арене, причем решающее значение в культурных судьбах народов все больше приобретает искусство социалистического реализма. И никакая клевета буржуазных идеологов и ревизионистов не в состоянии скрыть от трудящихся земного шара правду о нравственно-эстетическом возрождении и духовном расцвете народов СССР, об успехах новой жизни в нашей стране и других странах социализма. Эти успехи имеют всемирно-историческое значение.

---

<sup>1</sup> Л. И. Брежнев. Ленинским курсом, т. 2. М., 1970, стр. 95.



## **ИНТЕРНАЦИОНАЛИСТСКАЯ, ЕДИНАЯ И МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ СОВЕТСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА**

*(Некоторые методологические вопросы)*

**В**ероятно, мало можно назвать проблем в области эстетики, которые имели бы столь серьезное непосредственно политическое значение, как проблема развития национальных художественных культур. Какой бы аспект здесь ни взять — национальные ли особенности художественной культуры, классовое, национальное и интернациональное в ней, национальный стиль или жанры национального искусства, — непременно будут затронуты взаимоотношения народов, социальных групп общества, и потому проблема эта требует очень вдумчивого подхода.

Принято считать, что национальный вопрос — один из самых жгучих вопросов современности. И с этим трудно не согласиться. Особенно сейчас, когда пришли в движение могучие силы национально-освободительного движения на Востоке. Сейчас, когда и в капиталистических странах Запада социальное и национально-освободительное движения смыкаются, переплетаются все теснее. Сейчас, когда опыт решения национального вопроса в Советском Союзе и в братских социалисти-

ческих государствах завоевывает на свою сторону все новых и новых приверженцев в различных частях земного шара.

Проблема национальных отношений требует к себе пристального внимания и в условиях социализма. Историческая практика неопровержимо свидетельствует: социализм полностью уничтожает национальный гнет, эксплуатацию человека человеком и обеспечивает не только правовое, но и фактическое равенство всех народов. Но столь же ясно, что классовые и национальные отношения брать за одни скобки неправомерно. Если социализм упраздняет классовые антагонизмы, если классовые различия в ходе коммунистического строительства постепенно стираются, то о всех национальных особенностях этого сказать нельзя: на нет сходят те из них, которые в своем происхождении, по социальной сути своей связаны с пережитками прошлого в быту и в сознании людей.

Интернациональное, подчеркивал Ленин, отнюдь не значит антинациональное. Напротив, на почве пролетарского интернационализма происходит расцвет наций и их культур. В. И. Ленин решительно выступал против тех, кто, смешивая, отождествляя национальные предрассудки и нацию, заявлял, что с победой социалистической революции нации будто бы должны незамедлительно отмереть. Возражая «левакам», отвергавшим нации во имя «всемирной республики» Советов, Ленин на VIII съезде партии говорил: «Конечно, это великолепная вещь (слияние наций.— А. Е.), и это будет, только совсем на иной стадии коммунистического развития»<sup>1</sup>. Логично даже предположить, что некоторые несущественные особенности, связанные с климатическими и другими условиями жизни людей, сохранятся и тогда, когда коммунизм прочно войдет в быт всех народов.

Национальные отношения в социалистическом обществе, как подчеркнул Л. И. Брежнев в докладе о 50-летию СССР, есть «реальность, которая постоянно развивается, выдвигает новые проблемы и задачи»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 38, стр. 181.

<sup>2</sup> Л. И. Брежнев. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., Политиздат, 1972, стр. 24.

Пока есть нации,— а национальные различия, учил Ленин, будут существовать очень долго и после победы коммунизма в мировом масштабе,— национальные отношения будут требовать к себе неослабного внимания. И не потому, что сопряжены с какими-то «вечными» конфликтами, как об этом твердят буржуазные идеологи и ревизионисты всех мастей, а уже в силу того, что вместе с развитием экономики и культуры социалистических наций растет и национальное сознание людей, чувство их интернационального единства и национального достоинства; в силу того, что в ходе развития национальных отношений во всех областях жизни, в том числе и в сфере культуры и искусства, встают все новые вопросы, требующие своего решения. К тому же при социализме есть и специфические национальные интересы, которые необходимо гармонически сочетать в общем русле коммунистического строительства, т. е. с общенародным интересом. Это объективная сторона проблемы. Вместе с тем проблема национальных отношений имеет и свою, так сказать, субъективную сторону.

С победой социализма, как известно, в истории впервые устанавливается подлинно дружеское сотрудничество всех классов общества, всех его социальных групп, всех наций и народностей. Однако и здесь еще встречаются националистические пережитки, которые сковывают как расцвет наций, так и их сближение. Эти пережитки всячески подогреваются и раздуваются буржуазными идеологами Запада.

Вообще наивно думать, что с победой власти рабочих и крестьян успехи в экономическом строительстве сами собой, автоматически, приведут к ликвидации всех националистических пережитков. Экономика — это еще не все. Огромное значение приобретает также политика, направленная на укрепление и расширение интернациональных связей, отношений пролетарского интернационализма, она стимулирует и чувство «семьи единой», и чувство национальной гордости, гордости за вклад своего народа в общее дело строительства коммунизма, чувство патриотизма, которое обладает громадной позитивной силой, вырастая на базе пролетарского интернационализма.

Это значит, что и в условиях зрелого социализма,

когда в обществе давно покончено с социальным и национальным гнетом и обеспечено правовое и фактическое равенство наций, когда они обладают национальной государственностью и создан нерушимый союз социалистических республик, то есть когда мы, говоря словами Л. И. Брежнева, «полностью решили национальный вопрос в тех его аспектах, в каких он достался нам от дореволюционного прошлого»<sup>1</sup>, мы не вправе отворачиваться от проблем развития наций, их художественных культур.

Представление, будто с победой социализма национальные отношения становятся делом второстепенным, несущественным и заслуживают внимания лишь потому, что еще сохраняются националистические пережитки, не имеет ничего общего с марксизмом. Более того — оно не что иное, как предрассудок национального нигилизма, который объективно подогревает националистические пережитки и может принести очень большой вред, особенно сейчас, когда проповедники буржуазного образа жизни всячески стремятся подорвать единство трудящихся и в мировой системе социализма в целом, и в каждой социалистической стране, разжигая националистические предрассудки, отрывая национальное от интернационального и противопоставляя одно другому.

В равной мере это относится и к сфере искусства, эстетики. Тем более что прогресс в художественной культуре, «общечеловеческое» в ней, по мнению многих буржуазных теоретиков, находятся якобы в противоречии с «духом национальности». О национальном в искусстве, с их точки зрения, можно говорить лишь применительно к стадиям «младенческой жизни» народов; с развитием же профессионального искусства всему национальному, народному будто бы приходит конец. Эта теория, проповедующая некую «универсальную», «наднациональную» художественную культуру, имеет хождение до сих пор, хотя Октябрьская революция своими практическими результатами давно нанесла ей сокрушительный удар, ибо на пространствах огромной страны, населенной многими национальностями

---

<sup>1</sup> Л. И. Брежнев. О пятидесятилетии Союза Советских Социалистических Республик. М., Политиздат, 1972, стр. 24.

ми, народностями, было неоспоримо доказано, что интернациональная художественная культура возникает и крепнет не вопреки национальному, а на основе всестороннего развития прогрессивных, жизнеспособных потенций национальных художественных культур, в процессе их творческого сотрудничества на базе социализма.

Советское многонациональное искусство впитало в себя разнообразные передовые национальные традиции, находясь, как принято говорить, «на стыке культур Запада и Востока». Поэтому опыт движения народов СССР к социализму необычайно поучителен. Наша единая многонациональная социалистическая культура служит прообразом будущего для всех континентов. Еще на Первом съезде советских писателей М. Горький отметил, что разнородная, разноречивая литература всех наших республик выступает как единое целое перед лицом пролетариата Страны Советов, перед лицом революционного пролетариата всех стран и перед лицом дружественных литераторов всего мира.

Естественно, что свой богатейший опыт социалистического решения национального вопроса во всех сферах общественной жизни, в том числе и в области искусства, наша страна никому не навязывает, но и ни от кого не утаивает. Советский народ знает: взаимодействие, творческое общение национальных художественных культур, их содружество — могучий фактор духовного роста. В этом советские люди убедились прежде всего на собственном опыте: в результате победы социализма, последовательного осуществления ленинской национальной политики у нас навсегда покончено с национальной враждой, осуществляется поистине братское сотрудничество народов в области экономических, политических и культурных отношений.

## I

Формирование единой, цельной художественной культуры, общей для всех народов СССР, было делом нелегким. Особенно если учесть, что народы нашей страны находились до Октябрьской революции на разных стадиях культурно-эстетического развития, причем различия между ними были разительными: одни наро-

ды имели искусство, занимавшее почетное место в мировой художественной культуре, другие жили еще в условиях родовых и феодальных отношений, обладали лишь фольклором. Предстояло, охватив все разнообразие их быта, обеспечить им быстрое восхождение к вершинам социалистического искусства.

Эта сложная задача была выполнена блестяще. Художникам всех народов Советского Союза, связавшим свою судьбу с революцией, сама жизнь помогала в неодолимом движении вперед. Дыхание революционных событий перешло в их творения. Конечно, историческое самопознание народов совершалось в самобытных национальных формах, но все национальные искусства питались из общего живительного источника, рожденного революцией: художников вдохновляли идеи нового мира, проблемы его строительства, характеры и темы, которые можно было щедро черпать из жизни освобожденных масс. Отсюда и творческая перекличка национальных художественных культур, которая отчетливо слышна с первых дней советской власти, и новаторская сущность нашего искусства в целом и каждого народа в отдельности. В творческом содружестве определилось и *общее русло* магистрального развития советского искусства, ибо всем художникам нашей необъятной Родины, на каком бы национальном материале они ни создавали свои произведения, светила одна путеводная звезда — социализм. На нее равнялись, с нею сверяли свое творчество и отдельные художники, и национальные культуры, находя в революции, в устремлении народов к социализму опору своим новаторским поискам, своим творческим дерзаниям.

Национальные художественные культуры «поворачивали» общие проблемы созидания новых форм жизни разными гранями, но все они, эти грани, были различными сторонами единого общественно-эстетического идеала, общего для трудящихся всех наций и народностей нашей страны, для революционного пролетариата всего земного шара. Каждый народ нашего многонационального государства выражал и воспринимал его в родной, национальной конкретности, но то были своеобразные стороны, моменты и черты единой — социалистической по своей сути — концепции нового человека, которого творила по своему образу и подобию револю-

ционная эпоха. «Схватывая» эти черты нового человека, искусство отражало то, что происходило в недрах жизни, и вместе с тем активно участвовало в его формировании. Оно рисовало нового человека таким, каким его видели, изображая жизнь, художники разных народов, — в поступках, деяниях, в связях и отношениях с революционной действительностью, в борьбе против всего отживающего, тормозящего движение вперед.

Искусство, рожденное Октябрем, смело заглядывало в будущее. Правда, это будущее мыслилось поначалу еще слишком общо, расплывчато, но то была мечта, «заземленная» в самой жизни, мечта, которая уходила своими корнями в массовую практику миллионов, опережая естественный ход истории. Возможно, именно этим и объясняется тот факт, что социалистический, коммунистический общественно-эстетический идеал раньше всего нашел себя в лирических формах художественного выражения, если говорить о литературе. Он выступал здесь как новое поэтическое мироощущение, к тому же мироощущение политическое. И хотя это поэтическое мироощущение нового человека на первых порах не всегда достигало художественной зрелости, оно властно врывается в искусство потому, что буйно пульсировало в самой жизни и, набирая мощь, становилось постепенно плотью и кровью искусства, его нервом, его художественным мышлением. Художник был там, где массы строили своей мозолистой рукой новый мир. Он смотрел на мир глазами революционера-преобразователя, глазами политика, поэтически воспринимая все, что создавалось, раскрывалось и обогащалось в революционной практике масс, в жестоких схватках классовых битв, в процессе творения новой, социалистической человечности.

Разумеется, путь к новой, социалистической человечности не был легким. Многие художники обретали ее в мучительной борьбе с самим собой, с собственными предрассудками, с многовековыми обычаями. Но жизнь в своем поступательном развитии неумолимо вела их к социалистическому, коммунистическому идеалу, а этот идеал, входя в душу художника, становясь его мыслью, чувством, убеждением, помогал ему видеть старое по-новому, а новое — в неумолимой борьбе со старым, отжившим свой век. И хотя метод социали-

стического реализма не сразу стал сутью всего искусства и, зарождаясь, проявлялся у народов, которые шли к новой жизни от родового, докапиталистического уклада, первоначально нередко в примитивных формах, именно он, социалистический реализм, сказал новое слово в искусстве, открыл славную страницу в идейно-эстетическом развитии каждого советского художника, каждого народа нашей Родины, всего человечества.

В условиях зрелого социализма у нас сложились новые, несравненно более широкие возможности для идейно-эстетического роста национальных художественных культур, для плодотворного развития советского искусства в ярком многообразии национальных форм, стилей и красок, ибо налицо содружество *однотипных* — социалистических по своему содержанию — культур.

Сейчас особенно зримо раскрывается в бытии и в сознании людей, в их идеологии и психологии интернационалистская суть Великой Октябрьской революции и тех изменений, которые она с собой принесла. В нашей стране возникла и существует, отнюдь не отменяя национальных особенностей, новая историческая общность людей — советский народ — и соответствующая ей единая, многонациональная художественная культура. Эта культура — явление новое, ранее небывалое. Она развивается на своей собственной, социалистической основе, стимулируя рост всех национальных культур. И, оглядываясь назад, внимательно изучая процесс ее формирования, отчетливо видишь величие содеянного: с первых же лет советской власти в нашей стране шел процесс подъема и постоянного выравнивания уровней экономического и культурно-эстетического развития народов путем помощи передовых отставшим, и возглавлял этот процесс на всех этапах рабочий класс. В условиях зрелого социализма *прежних различий* — различий в уровнях экономического, социально-политического и культурного развития — уже нет. Ныне все республики Советского Союза имеют мощную, многоотраслевую промышленность, крупное, высокомеханизированное сельское хозяйство, передовую науку и культуру. Возник новый тип нации — *нации социалистической*, свободной от классов-



вых антагонизмов, объединенной общностью коренных интересов всех социальных групп под руководством рабочего класса. Прочно утвердился нерушимый союз республик свободных. Усилился процесс изживания предрассудков, устаревших национальных различий в быту и в культуре всех народов нашей страны. Интенсивно идет сближение национальных художественных культур, их взаимообогащение и самоуглубление, всестороннее их развитие на базе лучших национальных традиций и интернационального художественного опыта народов СССР. Вместе с советским образом жизни сформировался, вырос, развивается и новый, советский человек в единстве его интернациональных и национальных интересов, мыслей и чувств, его духовных, в том числе и эмоционально-эстетических, качеств.

Как подчеркивалось на XXIV съезде КПСС, у нас идет процесс расцвета социалистических наций и их постепенного сближения в условиях, когда укрепляется и развивается новая историческая общность людей — советский народ, когда родились новые, гармонические отношения между классами, социальными группами, всеми народами — отношения братства и сотрудничества. При этом национальные интересы Советского государства неотделимы от борьбы за сплоченность социалистических стран и мирового коммунистического движения.

В документах КПСС дана всесторонняя характеристика развития национальных отношений в условиях зрелого социализма. Это в полной мере касается и проблем национальных художественных культур. Наша партия всесторонне раскрыла:

сущность культуры многонационального советского народа и перспективы развития этой единой, социалистической, интернационалистской по своему содержанию художественной культуры;

диалектику национального и интернационального, общечеловеческого в процессе поступательного движения художественной культуры зрелого социалистического общества, включающей в себя наиболее ценные черты и традиции искусства каждого из народов СССР и в свою очередь оказывающей благотворное влияние на их развитие, духовное обогащение;

решающее значение социалистического содержания

и необходимость всемерного укрепления интернациональной основы всех национальных художественных культур народов СССР, великую созидательную силу интернационального фактора в их развитии;

социальную сущность национальных особенностей в условиях социализма и их выражение в художественной культуре;

процесс формирования на базе социалистического интернационализма коммунистического общественно-эстетического идеала и единого метода социалистического реализма, его национальных стилей и художественных форм, когда в разнообразии национальных форм советской социалистической культуры все заметнее общие, интернациональные черты;

роль искусства социалистического реализма в воспитании масс в духе пролетарского интернационализма и советского патриотизма, в борьбе против буржуазного национализма, всех и всяких его проявлений;

всемирно-историческое значение мировой художественной культуры социализма, ее влияние на художественное развитие человечества, принципиальное различие интернационализации экономической и культурной жизни при социализме и капитализме.

Успехи социализма в духовном обогащении жизни народов, их культур велики и неоспоримы. Теперь всякий может воочию убедиться в том, что благодатная почва пролетарского интернационализма более всего способна возродить, пробудить и развить все самое человеческое в человеке. Она обеспечивает социалистическое развитие и национальных чувств, находя свое отражение в произведениях искусства, создатели которых, оставаясь самобытными художниками своего народа, обращаются к изображению жизни и своего и других народов, рисуют их положительные черты, их участие в борьбе за революционное преобразование мира под руководством рабочего класса — ведущей силы социалистического, коммунистического обновления. Но социализм не только «выпрямляет» человека, освобождает его от рабского чувства приниженности, забитости и помогает ему обрести чувство национального достоинства, не только наполняет это чувство социалистическим содержанием. Он рождает в советских людях благотворное чувство великой общности народов СССР.

Это общее для всех наций и народностей нашей страны чувство гордости советского человека представляет собою, как отмечено в докладе о 50-летию СССР, «огромное, емкое, богатейшее по своему содержанию чувство. Оно глубже и шире естественных национальных чувств каждого в отдельности из народов».

В условиях исторической общности, какой является советский народ, понятие «свое», «близкое», «родное» гораздо богаче и масштабнее по содержанию, чем когда-либо раньше. Оно охватывает всю социалистическую Отчизну. Все социалистическое, коммунистическое «у себя» и «у других» становится «родным», «своим», «близким», а все, что мешает, противоречит социализму и коммунизму «у себя» и «у других», сознание, чувство советского человека отвергают. К тому же и то «родное», «близкое», что «рядом», обретает у нас свою значительность, величие лишь в связи с интернациональным опытом, ибо создается при прямом участии всех народов Советского Союза. Здесь экономические, политические и культурные связи «семьи единой» окрепли настолько, что возник новый духовный облик советских людей: их всех, безотносительно к национальной принадлежности, объединяют социалистический патриотизм и интернационализм, жажда активной деятельности и сама эта деятельность во имя коммунизма, классовая солидарность с трудящимися всех стран, непримиримость к социальному и колониальному гнету, к национальным и расовым предрассудкам. И это понятно: идеалы рабочего класса при социализме становятся достоянием всех трудящихся, всех социальных групп общества, всех наций и народностей. А революционное сознание рабочего класса, как известно, неотрывно от социалистического интернационализма, который гармонически сочетает национальные чувства и чувство «семьи единой» народов СССР, мирового социализма, международного коммунистического движения, не допуская какого-либо их противопоставления. Этот монолитный, многоцветный сплав мыслей, чувств и волевых побуждений советского человека — патриота и интернационалиста — наиболее яркое выражение и проявление его социальной сути. А суть эта — социалистическая. Она охватывает все стороны как национального бытия и сознания советских народов, так и отно-

шения их друг к другу, к народам социалистического содружества, к трудящимся всего мира. Это наше величайшее, всемирно-историческое завоевание.

Коммунистическая партия решительно выступает как против игнорирования, так и против раздувания национальных особенностей. Воспитывая массы в духе пролетарского интернационализма, она вела и ведет непримиримую борьбу со всеми и всякими формами национализма и шовинизма. Партия делает все для того, чтобы братский союз народов СССР наполнялся все новыми живительными соками, укреплялся день ото дня, год от года.

По мере того, как все более крепнет Союз Советских Социалистических Республик, новая историческая общность — советский народ, — поступательно развивается и его художественная культура, воплощающая духовно-эстетическое единство социалистических наций. При этом интернационалистическое сознание советского народа оказывает самое активное воздействие и на эстетическое чувство. Оно обогащает эстетические представления каждой нации и народности, помогает полнее, всестороннее постигать духовный мир своего и других народов, высоко ценить все прекрасное, возвышенное, что рождается созидательным трудом, умом и сердцем «семьи единой», глубже раскрывать социально-политическое и идейное единство народов СССР. Еще М. Горький обращал внимание на то, как важно, чтобы художники создавали талантливые произведения о жизни не только своего, но и других народов Советского Союза. Это помогает народам ближе, лучше узнать друг друга и вместе с тем способствует обмену передовым опытом, в том числе и эстетическим, обогащая социалистическое содержание каждой национальной культуры и укрепляя общие для всех народов СССР традиции социалистического реализма в искусстве.

Сама жизнь, исторические закономерности общественного и художественного развития требуют сейчас, в условиях зрелого социализма, всемерного укрепления интернациональной духовной общности советских людей, общесоветских художественных традиций в искусстве. Расцвет национальных художественных культур ведет к упрочению их интернационального единства,

а оно в свою очередь — к всестороннему расцвету национальных искусств.

Вот почему проблему развития национальных художественных культур нельзя суживать. Тем более нельзя согласиться с теми, кто, повернувшись затылком к настоящему, усматривает подлинно национальные черты лишь в архаике, в тех чертах национального сознания и искусства, которые являются продуктом патриархальной старины. Эти теоретики явно не учитывают того, что национальное сознание развивается, освобождаясь на почве социализма от предрассудков прошлого, что национальные пережитки отмирают, а национальная психология остается, причем это уже далеко не та психология, которая была присуща тому или иному народу, тем или иным социальным слоям до Октябрьской революции. Следовательно, тот, кто воспекает и идеализирует патриархальщину, не только игнорирует полноту духовного развития народов СССР, но вольно или невольно затушевывает и умаляет социалистический этап в жизни народов, значение социалистического содержания их культур. Между тем именно социалистическая культура выводит народы на широкую дорогу художественного прогресса.

Справедливо сказал об этом поэт Ярослав Смеляков:

С закономерностью глубокой,  
Познания жаждою полны,  
Мы нынче тянемся к истокам  
Своей российской старины.

. . . . .  
Но в этих радостях искомым  
Не упустить бы, на беду,  
Красноармейского шелома  
Пятиконечную звезду.

Не позабыть бы, с обольщением  
В соборном роясь серебре,  
Второе русское крещение  
Осадной ночью на Днепре.

. . . . .  
Не оглядишь с дозорной башни  
Международной широты,  
Той, что вошла активно в наши  
Национальные черты.

Искусство — величайшее средство исторического самопознания народов и духовно-эстетического развития всего человечества. Еще Лев Николаевич Толстой, говоря об истории-науке и истории-искусстве, подчеркивал, что история-искусство не имеет такой связанности в изображении народных судеб, жизней человеческих, как история-наука, ибо искусство идет не вширь, а вглубь, предметом его может быть и описание жизни всей Европы, и описание мыслей, жизни одного человека. Действительно, особенность искусства в том и состоит, что оно, изображая индивидуальные явления, картины и образы, раскрывает общее, типическое. В связи с этим эстетическая ценность художественных произведений в истории развития человечества тем больше, чем глубже освещают они важнейшие проблемы жизни народов, имеющие общечеловеческое значение. В этом отношении весьма показательно, например, творчество М. Шолохова. Оно представляет собою художественную летопись нашей страны, талантливо рассказывающую о самых значительных, самых важных этапах в ее жизни, которые наиболее полно раскрывают *суть нашей эпохи* — эпохи революционного перехода от капитализма к социализму, то есть тенденции общечеловеческого прогресса.

В центре произведений Шолохова находится обычно донское казачество. В «Тихом Доне» запечатлена гражданская война в этом районе России, в «Поднятой целине» — коллективизация. Но и гражданская война, и коллективизация на Дону показаны им в связи с жизнью всей страны: ведь судьба Григория Мелехова или Кондрата Майданникова раскрывает путь не только казаков Дона, не только русских, а и всех других народов нашей Родины. И хотя эти общие черты и процессы — гражданская война и коллективизация сельского хозяйства — выступают на национальной почве каждого народа по-своему (так, коллективизация или гражданская война в Средней Азии имели свои особенности, которых не знала центральная часть России), но это своеобразие, которое присуще историческому движению тех или иных народов нашей страны,

шло не в обход общих закономерностей, а выросло на их основе, в соответствии с ними.

Вот почему в творчестве разных по своей манере советских художников раскрываются общие связи и отношения, общие судьбы народов СССР. Да и не только народов СССР. Многие из того, о чем рассказывал Шолохов, присуще в той или иной степени и другим социалистическим странам. Отсюда огромный интерес там, например, к «Поднятой целине». И тем не менее общечеловеческое несводимо к сходству исторических явлений, переживаемых разными народами. Иначе чем же в таком случае объяснить, что «Тихий Дон» пользуется в европейских странах мировой системы социализма, которые не знали гражданской войны, столь же большим успехом, как и «Поднятая целина»?

Первое соображение, которое напрашивается сразу же,— это мысль о том, что народы мира живо интересуются жизнью советского народа, первым вступившего на путь созидания социализма, интересуются политическим и нравственным обликом советского человека, который несет в себе черты общечеловеческой коммунистической этики и эстетики. А советские художники помогают своими произведениями людям во всех частях земного шара почувствовать, представить и понять этот общечеловеческий нравственный и исторический смысл всего советского строительства, как говорил А. Толстой. В этом соображении есть большая доля истины. Общечеловеческое значение художественных произведений находится в прямой зависимости от того, какова роль данного народа в прогрессивном развитии человечества в данную эпоху.

Однако это далеко еще не все. Хотя все советские художники имеют перед собой действительность, полную величайшего героизма и драматизма, отнюдь не каждый из них художник мирового значения, произведения которого можно было бы причислить к достижениям общечеловеческой культуры; не каждому дано реализовать в своей художественной практике те объективные предпосылки, которые определяются положением нашей страны в современном мире, ролью той идеологии, морали и эстетики, носителями которых являются Советский Союз, наша партия. Здесь многое зависит от талантности художника, от глубины худо-

жественного познания им жизни народа, ведущих тенденций современности, борьбы двух систем, то есть от эстетических достоинств самого отражения действительности в ее существенных связях и отношениях.

В свое время В. И. Ленин в статьях о Толстом всесторонне показал, что, раскрывая общечеловеческое значение великого писателя, надо всегда видеть эпоху, которую художник отражает, и то, как он это делает, в какой мере его художественная деятельность совпадает с исторической необходимостью, с деятельностью масс, *революционным развитием действительности*. Во всяком случае, одно несомненно: художник именно тогда полностью выявляет свое дарование, свои творческие потенции, когда сливается с революционным народом, выражает в своих произведениях объективные потребности поступательного общественного развития. В. И. Ленин писал, что если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен отразить в своих произведениях. И вся история художественной культуры, особенно в наше время, убедительно свидетельствует, что неразрывная связь писателя, композитора, живописца с жизнью, с мыслями и чувствами масс — необходимое условие его полноценного идейно-художественного развития.

Конечно, эта связь в разные эпохи не одинакова. Всякая человеческая деятельность, в том числе и художественная, определяется историческими возможностями эпохи и общества, в котором художник живет.

Правда в искусстве имеет объективное содержание. Но поскольку художественное произведение создается субъектом, постольку оно выражает и его классовые устремления, несет на себе печать национального склада, личного и социального опыта. Художник — сын своего общества, народа. В то же время в русле исторической необходимости всегда есть и свобода проявлений человеческой личности, ее способностей, интересов, эстетических вкусов, разных форм художественного творчества и идейного развития самого художника. Иначе говоря, правда в искусстве не механическое воспроизведение объекта; все зависит от глубины познания, постижения художником действительности, переломных тенденций века.



Настоящее искусство не может мыслить явления жизни вообще, неконкретно, оно не может мыслить их и узко. Событие, о котором идет речь в произведении, может быть и локально, но кругозор художника должен быть обязательно широким. Если говорить о художнике социалистического реализма, то он должен понимать все значение великих преобразований века и с этих позиций рассматривать то, о чем пишет, о чем рассказывает. Он должен понимать ход событий и их направленность. Только при таком подходе он в состоянии исторически конкретно раскрывать судьбы людей, динамику общественного развития.

Вот почему при изучении идейно-эстетических качеств произведения, его общечеловеческого значения необходимо видеть по крайней мере три взаимосвязанных момента. Во-первых, суть эпохи и глубину постижения художником ее конфликтов, ведущих тенденций жизни в их развитии; во-вторых, мировоззрение и силу таланта художника, его жизненную зрелость и свежесть чувств, мастерство, оригинальность; в-третьих, художественную форму, которая закрепляет личный и социальный опыт художника, поднимая его на высоту типического обобщения, выявляя связи народа с всемирно-исторической эпохой. А раскрываться эти связи в произведении могут и через одного героя, и через коллектив, в показе жизни одного народа или многих народов, — так или иначе, но всегда при условии, что дано это ярко, впечатляюще, художественно убедительно. И все благодаря тому, что художественная форма обладает способностью раскрывать всеобщее, типическое через индивидуальное, единичное. Чем глубже выявляются эти всеобщие связи действительности, тем значительнее общечеловеческое содержание произведения искусства. Надо только иметь в виду, что при этом речь идет о глубине художественно-образного познания действительности в единстве содержания и формы произведения, а не просто о его построении.

С точки зрения построения произведения степень обобщенности жизненных явлений в нем бывает разная. Всеобщее может достигать и значения символа. Но это не значит, что символ в искусстве по своему содержанию более общечеловечен, чем характер, показанный в его повседневных, конкретно-бытовых свя-

зях и чертах. Символ является всегда более общечеловеческим по восприятию, но далеко не всегда по существу. Произведение, насыщенное бытом, может быть значительно глубже по знанию жизни, силе чувств и красоте идей, чем художественный образ-символ. К тому же и символ в искусстве только тогда приобретает глубокий смысл, когда он несет в себе конкретно-историческое содержание, опирается на лучшие традиции национальной и мировой художественной культуры. Наконец, символ в искусстве не обязательно раскрывается в условной форме. Он может быть раскрыт и во всей его бытовой повседневности,— таков, например, образ Григория Мелехова.

Словом, идейно-эстетическое качество, глубина объективно верного постижения исторической действительности, революционного содержания эпохи в форме совершенного художественного образа — вот что характеризует общечеловеческое в искусстве.

Впрочем, некоторые даже вдумчивые исследователи литературы полагают, что общечеловеческая значимость произведения искусства определяется тем, признается или не признается оно большинством людей. С этим согласиться нельзя. И не только потому, что трудно бывает учесть мнение большинства, но и потому, что объективные критерии нельзя подменять субъективными. Совершенно очевидно, что популярность художественного произведения помогает решить вопрос об объективном критерии, но эта общезначимость восприятия сама по себе еще не может рассматриваться как критерий. Надо различать общечеловеческое в искусстве по значимости и по распространению. Это, несомненно, взаимосвязанные аспекты, но не равнозначные, тем более что, как не раз подчеркивалось в работах по теории литературы и искусства, общечеловеческое имеет границу своего признания. Да и не сразу признается, добавим мы, к тому же применительно к разным видам искусства и даже жанрам должен быть разный подход.

Однако не подлежит сомнению тот факт, что общечеловеческое выводит нас за рамки отдельных национальных культур, отдельных стран и континентов, на широкий плацдарм всемирно-исторической художественной практики. Другими словами, интернациональное

значение художественных ценностей перерастает в общечеловеческое тогда, когда в них с огромной художественной силой раскрывается революционное содержание эпохи, смысл национальной и интернациональной жизни общества в его всемирно-исторической фазе, что способствует художественному развитию всего человечества. При этом всемирно-историческую художественную практику надо рассматривать в диалектическом развитии, различая общечеловеческое значение произведения или национальной культуры при переходе от одной общественно-экономической формации (и соответствующей ей эпохи) к другой, в пределах той или иной формации и в процессе поступательного движения всемирного искусства — от стадии к стадии, от формации к формации в их взаимосвязи и единстве. Но анализировать здесь эту многоплановую, сложную проблему не будем, чтобы не уйти от темы в сторону. Отметим только, что объективный критерий общечеловеческой значимости художественного произведения в нашу эпоху — его способность помогать движению народов, человечества к коммунизму, поскольку все, что отвечает ныне прогрессивному развитию общества, так или иначе способствует коммунизму. Это не значит, что в общечеловеческую культуру сейчас входят лишь произведения социалистического реализма. Это значит только, что и произведения критического реализма художников капиталистических стран входят в нее в той мере, в какой они правдиво, эстетически глубоко отражают существенные явления нашего времени. Вот почему чем ближе художники к революционно-преобразующей деятельности, к борьбе народов, чем активнее участвуют своими произведениями в ней, чем сильнее сопричастность их с передовыми идеями века, тем больше у них возможностей создать произведение, достойное нашей эпохи.

Мировая система социализма сейчас решающий фактор развития человечества. Отсюда такой большой интерес во всех частях земного шара к опыту советского народа и других народов социалистических стран. В движении народов СССР к социализму, коммунизму немало своеобразного, но при этом характерно: Россия накануне Октябрьской революции была ступенью всех общественных противоречий, что нашло свое отраже-

ние в развитии пролетарского, крестьянского и национально-освободительного движений, которые слились в один общий поток. Очевидно и то, что одни народы начинали свой путь к социализму, имея развитую промышленность и культуру, а другие шли к социализму от родовых форм сознания и общественных отношений, минуя капитализм. Все это необычайно поучительно. Этот путь повторяют сейчас и другие народы мира, вставшие на рельсы социалистического развития. И именно потому, что мы находимся на стадии зрелого социализма и накопили большой идейно-духовный, политический, эстетический и нравственный социалистический опыт, произведения советского искусства приобретают огромный общественный резонанс во всем мире.

Коммунистический общественно-эстетический идеал наиболее глубоко раскрывает общечеловеческое содержание эпохи, ибо все дороги по пути прогресса ныне ведут в конечном счете к коммунизму. В лучших произведениях советского искусства воплощены самые гуманистические устремления нашего века. Оттого эти произведения с помощью переводов и экранизации быстро завоевывают симпатии людей в различных уголках земного шара.

Напомню кинофильм «Отец солдата». Его нельзя смотреть без волнения. Сколько наивной трогательности, душевной теплоты в облике и поведении старика-грузина, отправившегося разыскивать сына на полях сражений, и сколько в нем мужества, человечности! Все это близко, понятно людям всего мира. То же самое можно сказать и о других талантливых советских произведениях, посвященных Отечественной войне. Отражая героiku ратных будней, рассказывая о советских людях, они высокохудожественно утверждают самые благородные, самые справедливые идеи и высокие нравственные чувства, красоту и величие народа, борющегося за свою свободу. При этом даже в том случае, когда талантливые наши художники рисуют национальный характер или картину национальной жизни локально, проблемы, которые они ставят, имеют всемирно-историческое значение. Да и характеры, изображенные ими, не замыкаются в некую национальную «скорлупу».

В произведении советского искусства, вырастаю-

щем на конкретной национальной почве, раскрываются, если это действительно значительное произведение, не только особые, но и общие черты бытия и сознания народов СССР, их духовного склада. Явления, о которых рассказывает художник, могут быть местными или всемирно-историческими, герои могут быть взяты из своей или инациональной среды — все равно события, явления и характеры показаны с точки зрения ведущих революционных тенденций эпохи, а эти тенденции, закономерности являются общими для всех наций и народностей. Это те тенденции, которые в нашу эпоху ведут народы к коммунизму. В этом и состоит сила нашего искусства, нашего коммунистического идеала, воплощающего в себе самые благородные и прекрасные устремления человечества.

Общечеловеческое в искусстве каждой эпохи — это то, что выражает наивысшие духовно-эстетические ценности народов, отвечающие прогрессу человечества. Это те произведения, которые правдиво, в совершенной художественной форме отражают существенные стороны жизни данного народа, процессы, знаменующие всемирно-историческое движение общества вперед.

Общечеловеческая, интернациональная культура, таким образом, не безнациональна, она не может рассматриваться как нечто парящее над нациями. Общечеловеческая художественная культура пополняется произведениями всех народов, больших и малых. Она не отвергает, а обязательно предполагает в современных условиях специфические национальные особенности. Она вбирает все лучшее, что создано каждой нацией, каждой народностью. В то же время произведения этого рода именно потому и являются общечеловеческими, что они выходят за пределы узконациональной сферы, имеют мировое значение. Они всегда национальны по принадлежности, истокам. Однако совершенное художественное отображение ведущих тенденций эпохи, становясь фактом, приобретает всеобщее значение, и сфера его эстетического воздействия не ограничивается аудиторией данного народа.

Иногда говорят, что общечеловеческое в культуре определяется национальной спецификой. Это неточно. Вне национальной специфики, разумеется, трудно представить себе подлинно значительное художест-

венное произведение. Но, во-первых, бывают произведения, которые подчеркнуто национальны, этнографических подробностей в них много, но духовная жизнь народа не чувствуется. Во-вторых, бывают и произведения, в которых живо и с умилением описываются отживающие стороны народной жизни, прославляются национальные особенности, которые выражают не разум масс, а их предрассудки, тогда как общечеловеческое в искусстве всегда связано с новым, прогрессивным, с *разумом* народа. В-третьих, история культуры свидетельствует, что далеко не все художники, занимающие видное место в национальной культуре, тем самым выходят уже на орбиту мирового искусства. Мало того,— хотя все национальные культуры так или иначе участвуют в мировом художественном процессе, однако отнюдь не каждая из них в каждый данный момент приобретала всемирную значимость. Чтобы определить место национального искусства в общемировом процессе, надо прежде всего поставить его в конкретные рамки всемирно-исторической эпохи, понять, от чего к чему идет культурно-художественное развитие данного народа, выяснить далее, в какой мере отражает оно наиболее передовые общественные отношения века, направленность исторического движения, сколь глубоко и художественно раскрывает его передовой общественно-эстетический идеал. Тогда, анализируя конкретные процессы и явления художественной культуры, можно будет понять и то, в какой степени искусство данного народа влияет на *структуру мировой художественной культуры*.

Есть все основания утверждать, что мировая художественная культура развивается за счет тех национальных по своей принадлежности произведений, которые наиболее полно, глубоко и ярко раскрывают жизнь своего времени, ее существенные связи и отношения. Эти произведения отражают насущные потребности социально-эстетического движения общества. Отсюда и непрерывность в художественном развитии человечества: каждое новое поколение опирается на достижения предшествующих этапов и умножает, обогащает ценности художественной культуры в новых условиях. Стало быть, общечеловеческое начало есть и в искусстве предшествующих эпох. Это проследить

особенно легко, анализируя так называемые «вечные темы» или общие сюжеты, образы, которые переходят из века в век, наполняясь каждый раз новым содержанием. Наш идеал не отвергает того лучшего, что было добыто раньше человечеством, ибо социалистическая культура возникает не на пустом месте, не в стороне от столбовой дороги цивилизации, а как закономерный итог и результат предшествующего культурного развития. Но мы идем дальше. Коммунистическое — наивысшее выражение общечеловеческого. И потому, что оно воплощает самые благородные, причем исторически осуществимые, идеалы, устремления масс, и потому, что культура коммунистической формации, развиваясь, вбирает в себя достижения всех предшествующих эпох и развивает их на новой основе, всемерно благоприятствующей расцвету духовных способностей масс и каждой личности.

В культуре прошлого надо отделять живое от мертворожденного, прекрасное от низменного, великое от ничтожного, общечеловеческое от преходящего. В процессе развития коммунистической художественной культуры неизбежно возникает проблема критического усвоения наследия прошлого, отбора ценностей. Ведь культуры разных эпох вносят разный вклад в общественный прогресс. Более того — каждая из них имеет в досоциалистические эпохи свои пределы в его осуществлении, не говоря уж о том, что общественный прогресс до социализма покупался неимоверно дорогой ценой народных страданий и не был свободен от серьезных художественных потерь. Наконец, на протяжении длительного времени общечеловеческие элементы культуры развиваются в формах классового сознания, а оно в досоциалистическую эпоху зачастую не совпадало или неполно совпадало с объективным познанием. Поэтому в художественной культуре прошлых веков есть немало таких элементов, которые связаны с классовым субъективизмом. Не следует также забывать об узости разделения труда и, следовательно, об условиях, ограничивающих творческое развитие личности и масс во всех антагонистических формациях.

Однако ни при каких условиях общечеловеческие моменты в искусстве нельзя метафизически противопоставлять классовому, если речь идет о классовом

обществе. Искусство в классовом обществе всегда предполагает классовый подход к познанию жизни, к ее истолкованию.

В антагонистическом обществе нет и не может быть «единого потока» в развитии художественной культуры. Здесь нет и не может быть некоей внеклассовой, общечеловеческой художественной культуры, хотя идеологи эксплуататорских классов порой склонны были представлять идеалы, дела, устремления своего класса как якобы внеклассовые, внеисторические. В связи с этим приобретают важное значение проблемы классового и народного, классового и общечеловеческого в искусстве. Они важны уже потому, что в условиях антагонистического общества общечеловеческое начало выступало в сословной, классовой форме. Таковы, к примеру, дворянская честь в средние века, буржуазная предприимчивость в период возникновения и развития капитализма. И в жизни, и в искусстве в этих представлениях всегда содержалось нечто классово ограниченное. Но столь же очевидно и другое: господствующие классы в условиях антагонистических формаций обычно приписывали себе возвышенные черты, выработанные в ходе исторического развития трудящихся. Это в равной мере касается тех классов и социальных групп, которые на определенных этапах исторического развития не выделяли себя из народа («третье сословие»), и тех, которые жили за счет народа (например, дворянство в условиях феодализма). Не надо только вульгаризировать. Например, для Пушкина принцип класса, говоря словами Белинского, был «вечной истиной». В то же время всем творчеством своим он способствовал общественному прогрессу, как и декабристы, идеология и деяния которых определяют целый этап в освободительном движении России.

Неправильно утверждать, будто бы в прошлом все художники господствующих классов (без различия эпох) были защитниками корыстных интересов меньшинства. Отнюдь нет. В отношении, например, просветителей XVIII века Ленин писал, что новые общественные отношения и их противоречия находились тогда еще в зародышевом состоянии. Ленин подчеркивал, что просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), просветители в России



от 40-х до 60-х годов «совершенно искренно верили в общее благоденствие и искренно желали его, искренно не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостного»<sup>1</sup>. Поэтому никакого классового своекорыстия у них не проявлялось.

Нельзя не учитывать и того, что роль разных классов в формировании и развитии национальной культуры, а также общечеловеческих художественных ценностей в различных странах и в разные эпохи была не одинакова, и того, что в прошлом общечеловеческое в искусстве нередко пробивало себе дорогу вопреки классовым предрассудкам, своекорыстием эксплуататорских классов. Все подлинно эстетические ценности, выражая те или иные классовые устремления художников, свободны от классового эгоизма. Они дают верное познание жизни в свете прогрессивных общественно-эстетических идеалов своего времени в той мере, в какой взгляды художников соответствуют этим идеалам, потребностям общественной жизни.

В данном случае, однако, не будем специально рассматривать эту проблему. Заметим лишь, что в антагонистическом обществе движущей силой культурного развития является классовая борьба. В то же время по мере развития общеисторического прогресса наблюдается и в условиях антагонистического общества возрастающая роль трудящихся масс в области искусства, культуры в целом. Это оказывает воздействие на все ее сферы. Великие люди, умы, писал К. Маркс, всегда связаны невидимыми нитями с телом народа. Было бы неправильно преувеличивать вклад эксплуататорских классов в процесс формирования наций и их культур ни в современную эпоху, ни в предшествующие; с точки зрения марксизма-ленинизма нацию, а равно с этим и национальную культуру нельзя рассматривать как продукт творческой энергии какого-либо одного класса — дворянства или буржуазии. Основную роль в формировании национальных культур во все периоды истории играли трудящиеся. В силу этого ничего нельзя понять в развитии национальных культур, если подойти к их анализу внеисторически, если не изучать борь-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 520.

бы, взаимодействия *всех* классов общества в этих процессах.

В современных условиях роль народа — рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции — в формировании и развитии национальных художественных культур возросла необычайно. Когда мы говорим, что наша эпоха есть эпоха перехода от капитализма к социализму во всемирном масштабе, то тем самым мы уже подчеркиваем, что в современных условиях именно социалистическая культура выражает *общечеловеческое содержание*, именно она оказывает решающее воздействие на художественное развитие человечества; при этом, усваивая общечеловеческое содержание искусства предшествующих веков, она отбирает в нем все самое ценное, все самое лучшее. Каждый класс, приходя к власти, по-своему оценивает культуру прошлого. Но во все досоциалистические формации использование ценностей прошлого было односторонним. Только рабочий класс — носитель коммунистической, общечеловеческой культуры — свободен от этой узости, односторонности. В. И. Ленин недаром указывал, что верно оценить творчество Толстого, как и всякого гениального художника, может только рабочий класс. Лишь он в состоянии сделать верный вывод из замечательно сильной, искренней критики Толстым самодержавно-крепостнического государства, церкви, буржуазно-помещичьей цивилизации и отбросить его реакционные идеи «непротивления злу», проповедь аскетизма, всепрощения и т. д.

С победой социалистической революции вокруг рабочего класса сплываются все социальные группы. В условиях переходного периода социалистическая, подлинно народная культура становится господствующей, а затем, с устранением всех и всяких эксплуататорских классов, с полной победой социализма, — общенародной. А это значит, что все ценности художественной культуры принадлежат в условиях социализма народу, который активно, сознательно участвует в ее создании. при всемерной поддержке социалистического государства.

Социалистическая, коммунистическая художественная культура, конечно, берется не из воздуха. Она подготовлена всей предшествующей историей, но это не

просто продолжение того, что было; это даже не просто переворот в области культуры. Перевороты в развитии художественной культуры были и раньше. Здесь переворот особый, открывающий новую эру в истории человечества, когда художественная культура развивается уже не на базе частной собственности, а на базе общественной собственности. Это качественно новая культура, когда стихийный процесс общественного развития сменяется сознательным, когда вместо ограниченного развития личности начинается эпоха ее всестороннего расцвета. Тем самым социалистическая, коммунистическая культура открывает подлинную историю в художественном развитии человечества. Рабочий класс — первый в истории класс, который стремится не к увековечению своего господства, а к преодолению классов и всех классовых различий. Его классовый интерес полностью соответствует потребностям общественного прогресса.

В социалистическом обществе классовое и объективное, классовое и общечеловеческое в познании впервые совпадают. Рабочий класс выступает здесь как носитель общечеловеческой культуры, то есть культуры, свободной от всех и всяких пут частнособственнических отношений. Именно поэтому рабочий класс в состоянии объединить вокруг себя всех трудящихся, весь цвет интеллигенции. Именно поэтому он способен оценить и взять все гениальное, подлинно великое, что есть в искусстве всех времен и народов, сделать эти ценности достоянием широких трудящихся масс.

Если в буржуазном обществе «массовая культура» — это суррогат, то в социалистическом обществе вся культура, все величайшие ее ценности принадлежат массам. Если раньше имело место узкое, ограниченно-классовое наследование культуры, то теперь это освоение идет всесторонне; все художественные ценности сияют у нас истинным блеском, а это значит, что все общечеловеческое ставится в условиях социализма на службу народу. Да и сам характер культуры новый, ибо все коммунистическое по своему существу есть общенародное, общечеловеческое.

Однако это не значит, что общенародная социалистическая культура перестает быть классовой по своему содержанию.

В условиях социализма еще сохраняются классы и, следовательно, специфические классовые интересы; в сознании известной части людей еще есть пережитки прошлого. Кроме того, в современных условиях в капиталистических странах и на международной арене не утихает борьба двух культур: демократической, социалистической, с одной стороны, и реакционной — с другой. И вполне понятно, почему: ведь эти культуры противоположны по мировоззрению, по своим классовым корням. Потому закономерно, что классовые, идеологические принципы, которые эти две культуры проводят и отстаивают, по объективной сути своей непримиримы.

Однако все это отнюдь не может служить препятствием для обмена подлинно художественными ценностями между народами на почве мирного сосуществования государств с различным социальным строем. Наоборот, в наше время, когда в мире разворачивается научно-техническая революция, необходимость в обмене культурными ценностями возрастает. Разрядка международной напряженности также способствует этому. Но, конечно, сотрудничество в области культуры возможно только при уважении суверенитета, законов и обычаев каждой страны. Лишь при этом условии оно будет способствовать общественному прогрессу, духовному взаимообогащению народов, росту доверия между ними, и утверждению идей мира и добрососедства.

Советский Союз имеет широкие культурные связи со странами социалистической системы, а также с другими государствами. В мировом социалистическом содружестве углубляется творческое взаимообогащение национальных культур, происходит социалистическая культурная консолидация. Все более мощное воздействие на развитие национальных художественных культур оказывает рабочий класс и в капиталистических странах: художники, которые объединяются вокруг него, составляют ведущую силу художественного прогресса, выступают его знаменосцами.

Словом, носителем общечеловеческой культуры в нашу эпоху является рабочий класс и его детище — мировая социалистическая система, которая способствует укреплению и развитию всего прогрессивного, демократического, что есть в каждой национальной куль-

туре, и тем самым — развитию общечеловеческой культуры, выражающей насущные потребности нашего века. Исходя из этого, можно сказать, что в современную эпоху существования и борьбы двух мировых систем, двух идеологий художественные произведения приобретают тем большее значение, чем активнее участвуют они на стороне сил мира, демократии и социализма в борьбе против реакционной буржуазной идеологии, чем глубже и художественнее раскрывают они рабочему классу, всем трудящимся, всему человечеству пути движения вперед — к коммунизму.

Проблемы, связанные с изучением национальных отношений и национальных культур, очень сложны и многогранны. Они требуют внимательного анализа. Тем более что проблема национального и интернационального в искусстве — по сути своей проблема комплексная, как и проблема национальных отношений в целом. А чем сложнее вопросы, подлежащие исследованию, тем тоньше, совершеннее должны быть способы, приемы познания, тем большей требуют они основательности, глубины, вдумчивости. К сожалению, при рассмотрении проблем национальных художественных культур, их взаимодействия, взаимообогащения приходится порой сталкиваться с «топорной работой».

Не подлежит сомнению, что в области изучения национальных художественных культур и их взаимообогащения у нас сделано многое, очень многое. Большую пользу принесли и прошедшие в последние годы дискуссии по проблемам национальных отношений. Но столь же ясно, что мы отнюдь не можем превращать те или иные их выводы в фетиш. Общеизвестно: в спорах рождается не только истина, но подчас заблуждения, допускаются крайности, имеет место односторонность... Они дают себя знать и в работах по вопросам национальных отношений. С одной стороны, иной раз заявляют, что нации и национальные языки будто бы уже сейчас сходят на нет, отмирают, либо о том, что у наций советского социалистического государства уже теперь или по крайней мере «с построением основ высшей фазы коммунизма» отличительным признаком нации будут служить лишь национальные языки. С другой стороны, предпринимаются отдельные попытки сохранить, законсервировать отжившие традиции и обы-

чаи, порой недооцениваются интернациональная структура советской многонациональной художественной культуры, сближение национальных культур народов СССР в современных условиях, роль взаимообогащения национальных языков; обнаруживается иной раз непонимание функций и сферы действия русского языка, который в нашей стране исторически стал общим языком межнационального общения народов. Все это не что иное, как результат зыбкости идейно-теоретических позиций.

Отсутствием твердых научных принципов объясняется и то, что, рассматривая проблемы национальных отношений, национальных культур, в том числе и художественных, некоторые участники недавних дискуссий уповали больше на крепкие эпитеты и безапелляционность, категоричность своих суждений, чем на глубокий анализ фактов, конкретно-историческое их исследование, которое, как учил Ленин, обязывает «смотреть на каждый вопрос с точки зрения того, как известное явление в истории возникло, какие главные этапы в своем развитии это явление проходило, и с точки зрения этого его развития смотреть, чем данная вещь стала теперь»<sup>1</sup>.

Совершенно очевидно, что только настойчивая, упорная научная работа в области изучения национальных отношений, национальных художественных культур на базе марксистско-ленинской методологии в состоянии дать приращение знаний и объяснение новых явлений, а это необходимо и для понимания процесса развития национальных художественных культур в нашей стране, и для того, чтобы планомерно формировать его результаты в духе марксизма-ленинизма, в интересах строительства коммунизма.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 67.

## ВРАГИ РАЗУМА

(О некоторых течениях буржуазной эстетики)

Современная буржуазная эстетика придает особое значение идеалистической интерпретации проблем гносеологии. И на это она имеет свои основания. Дело в том, что в области гносеологии легче, чем где-либо, спрятавшись за туманную завесу логических ухищрений, обходить мировоззренческие вопросы и маскировать свои реакционные взгляды, выдавая их за требования «высокой теории». Кроме того, в сфере гносеологии проще вуалировать тот вопиющий разрыв, который существует между выводами буржуазной эстетики и жизнью, между идеалистической теорией и общественной практикой. Ведь в идеалистической эстетике гносеология (учение о познании) и онтология (учение о бытии) существуют независимо друг от друга.

Многие современные философы откровенно признают, что реальная практика жизни и искусства их несколько не интересует; другие теоретики хотя и говорят о практике, но толкуют ее так, что, по сути дела, отрицают — прямо или косвенно — объективную истинность познания. Они разумеют под истиной «полезную фикцию», «биологически или психически полезное переживание» и тем самым также закрывают путь к по-

длинно научному пониманию гносеологических основ художественного творчества.

Разными путями буржуазные эстетики идут к одной цели — к отрицанию искусства как могучего средства познания действительности.

На рубеже нашего века возникли и со временем получили очень широкое влияние различные школы и школки эстетического интуитивизма, иррационализма. Они пытаются доказать бессилие человеческого разума, неспособность его проникнуть в сущность вещей и явлений. Вместе с тем возникают и различные эстетические течения, которые, проповедуя всевластие биологических импульсов, инстинктов в человеческой жизни, лишают поведение человека какого-либо разумного начала.

Конечно, и раньше были философы, которые утверждали, что действительность непознаваема. Скептицизм и агностицизм сопутствуют идеализму на всем протяжении его истории. Однако в прошлом, до эпохи империализма, иррационализм никогда не занимал господствующего положения в эстетике. Жестокие битвы происходили тогда между рационалистами и сенсуалистами. Первые считали верховным судьей в делах красоты и искусства разум, требовали во всем следовать строгому порядку, добиваться ясности идей и четкости их выражения. Вторые выдвигали на первый план чувство, психологические свойства личности, заявляя, что все знания человек получает из опыта, из чувственных представлений. Но и те, и другие выступали обычно против иррационализма. Характерно, что при всей своей узости, ограниченности и рационалисты, и сенсуалисты стремились расширить рамки познания человеком окружающей действительности, даже в том случае, если некоторые из них пытались искать первооснову красоты в мировом порядке, которым управляет якобы духовное начало. В эпоху же империализма всякое стремление к знанию стало рассматриваться в буржуазной эстетике как величайшее зло, а разум — как основной источник заблуждения и страдания.

Не секрет, что в те времена, когда буржуазия была передовым, восходящим классом, она высоко ценила разум и верила в его могущество. Идеологи Просвещения, как известно, объявляли разумным все, что спо-



собствует прогрессу общества, освобождению личности от цепей церкви и феодального господства. Неразумным же они считали все, что мешает развитию «естественного человека», преодолению феодальных пут и религиозных догм. И хотя царство разума, которое прославляли деятели Просвещения, обернулось затем мрачной капиталистической действительностью, где принцип великого гуманиста эпохи Возрождения Рабле «делай, что хочешь» превратился в принцип буржуазного индивидуализма «человек человеку — волк», — тем не менее никакого своекорыстия у идеологов Просвещения не было. Их призыв к «разумному общественному устройству» вел от мрака к свету. Это была борьба разума против невежества, борьба образования, науки и искусства против мракобесия, против мертвых, отживших канонов и догм как в жизни, так и в искусстве. Художники были влюблены в жизнь, а эстетика обосновывала познавательное значение искусства и его связь с наукой.

Иное положение теперь: древо познания, с точки зрения многих современных буржуазных теоретиков искусства, таит в себе яд, плоды его только внешне притягательны и красивы, а на самом деле они содержат гниль, отраву. Апостолами новых времен в буржуазной эстетике выступают люди, представляющие, как метко выразился Б. Данэм, «призрачный мир, в котором отвергнуты все рациональные критерии», мир, который «полон мрачных отблесков и скрипучих голосов»<sup>1</sup>.

Что же это за апостолы, которые определяют ныне моду на буржуазном книжном рынке и служат непрекаемым авторитетом для многих художников буржуазного Запада?

### **ФРЕЙДИСТСКОЕ НАСТУПЛЕНИЕ НА РАЗУМ**

Характеризуя современную эстетику неразумия, начнем с З. Фрейда, австрийского психиатра конца XIX века — первой половины XX века, основоположника психоанализа. Первоначально психоанализ был лишь направлением в психиатрии, затем сфера его применения распространилась чуть ли не на все обла-

---

<sup>1</sup> B. Dunham. *Man Against Myth*. Boston, 1947, p. 248.

сти знания. Фрейд не оставил какого-либо цельного, законченного труда, который систематизировал бы его взгляды на эстетику, на процесс художественного творчества. Но это охотно делают его многочисленные ученики, развивая и комментируя эстетические идеи З. Фрейда, высказанные им в «Очерках истории психоанализа», «Я и оно», «Будущность одной иллюзии» и других работах. Как явствует из их трудов, эстетические взгляды Фрейда целиком подчинены общей системе психоанализа. Специализируясь на изучении психоневрозов, он и искусство рассматривал как особую форму преодоления психического недуга.

Фрейда с полным правом можно считать одним из духовных отцов современной буржуазной эстетики. Поклонники Фрейда обычно говорят о нем как о «Ньютоне души», а его «открытия» сравнивают с подвигом Коперника или Колумба. Американский критик Л. Триллинг пишет: «Фрейд для нашего понимания искусства сделал в конечном счете больше, чем любой писавший об искусстве со времени Аристотеля»<sup>1</sup>. И это весьма распространенное мнение в США, в странах буржуазного Запада<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Lionel Trilling. Art and Neurosis. «Art and Psychoanalysis», N. Y., 1957, p. 503.

<sup>2</sup> В последние годы многие буржуазные психологи, а также специалисты по эстетике критикуют Фрейда, предлагая «улучшенные» варианты психоанализа. Однако и эти «улучшенные» варианты находятся в орбите понятий и проблем Фрейда. Вместе с тем, учитывая возросшую роль неопрейдизма, нельзя не видеть, что и поныне в США и других странах буржуазного Запада имеется немало правоверных последователей Фрейда. Об этом убедительно свидетельствует, например, изданный в Нью-Йорке сборник «Фрейд и XX столетие» («Freud and the 20-th Century». N. Y., 1957). Опубликованные в нем статьи Химена «Психоанализ и трагедия», Каплан — «Фрейд и современная философия» и др. берут Фрейда под защиту от нападок неопрейдистов. Наконец, о популярности фрейдизма в условиях буржуазного Запада свидетельствует и тот факт, что теоретики буржуазного искусства, принадлежащие к другим школам и направлениям, стремятся установить связь своих воззрений с психоанализом и отдают так или иначе дань фрейдизму. В сборнике «Фрейд и XX столетие» А. Каплан пытается установить связь фрейдизма с семантической философией и эстетикой, Ж. Маритэн — с неотоцизмом, Ф. Хэкер — с мистицизмом Кьеркегора и, следовательно, с философией и эстетикой экзистенциализма.

Современный буржуазный книжный рынок, особенно в США, наводнен произведениями фрейдистского толка; исследования о жизни и творчестве великих художников в США и Западной Европе пишутся, как правило, в духе фрейдизма (или неопрейдизма) и «сексуального символизма». В американских университетах всерьез изучается фрейдистская, «психиатрическая» интерпретация истории общества, социальных отношений, литературы и искусства. Здесь пишут «ученые» работы о «невротической подоплеке» творчества Шелли, Шекспира и т. д.

Фрейдистский психоанализ начиная с 20-х годов в короткое время снискал себе огромную популярность в капиталистическом мире, в буржуазной эстетике. Почему? Прежде всего потому, что теория Фрейда оправдывает неизлечимые пороки и язвы капиталистического строя, переноса ответственность за них на «дурно устроенную» психику человека, обрывая «связи красоты с социальным развитием человека»<sup>1</sup>.

Разумеется, попытки превратить социальные проблемы в психологические имели место и раньше, задолго до Фрейда. Новое, что внес Фрейд в буржуазную эстетику, состоит прежде всего в том, что болезненную, ущербную психику он возвел в абсолют, в норму эстетического сознания художника и общества. Вместо того чтобы рассматривать психику индивидуума и ее пороки как продукт социальной среды, как результат разлагающего влияния буржуазного общества, которое порождает массовую безработицу, кризисы, несчастия и преступления, Фрейд создал причудливую картину мира из проецированной вовне болезненной природы человека. В итоге мысль художника, как это мы покажем дальше, насильственно уводится им от «проклятых вопросов» современной капиталистической действительности, законы художественного творчества растворяются в бессознательных импульсах.

Фрейд не только оправдывает ту деградацию личности, которую принес с собою умирающий, загнивающий капитализм, он не только кладет ее в основу своей социологии и эстетики, но и отрицает все высокие по-

---

<sup>1</sup> В. Яч. Полонский. Сознание и творчество. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, стр. 62.

буждения и благородные стремления человека, связанные с активным участием в перестройке общественной жизни на началах гуманизма, демократии и социализма. Он объясняет общественные конфликты результатом бессознательных влечений, неврозов и считает, что люди бессильны решить волнующие их проблемы так же, как они бессильны совладать с собственной природой<sup>1</sup>.

Все это как нельзя лучше отвечает потребностям реакционной буржуазии, которая в нашу эпоху серьезно обеспокоена невиданным ростом коммунистического, рабочего движения и огромным размахом национально-освободительной борьбы масс против империализма, могучим влиянием идей марксизма-ленинизма на умы рабочего класса, широких масс трудящихся.

Многие фрейдисты сейчас откровенно говорят о своей ненависти к марксизму. Но чаще они действуют осторожнее: зная об огромной популярности марксистско-ленинского учения в массах, фрейдисты делают вид, что стремятся «соединить» фрейдизм с марксизмом, дополнить марксистско-ленинскую науку, которая, по их словам, ограничивается лишь изучением материальных условий жизни людей, фрейдистским учением о духовной жизни общества. При этом в заслугу Фрейду они ставят обычно то, что Фрейд мужественно защищал «свободу личности» от марксистского детерминизма и раскрыл действительные мотивы и стимулы «человеческой свободы» во всех сферах жизни, и прежде всего в области культуры и искусства.

Так, извращая смысл марксистской науки вообще, ее эстетики и этики в особенности, современные теоре-

---

<sup>1</sup> Проблема соотношения сознательного и бессознательного в процессе психической деятельности человека, запутанная фрейдистами, имеет, безусловно, важное теоретическое и практическое значение. Она требует серьезного внимания. В нашей стране глубоко разрабатывается павловское учение о нервизме, широким фронтом ведутся экспериментальные и теоретические исследования механизма и форм неосознаваемой психической деятельности человека — школами Д. Н. Узнадзе, П. К. Анохина, А. Н. Леонтьева, А. Р. Лурия, Н. А. Бернштейна и других ученых. В настоящее время все более широкое распространение в этой области получают и работы кибернетического характера. Но, конечно, предстоит еще очень многое сделать, чтобы научно раскрыть мозговые основы бессознательного, сложную структуру человеческого сознания вообще.

тики буржуазного искусства стремятся отравить умы людей ядом буржуазного индивидуализма, «замутить» сознание художественной интеллигенции и отвлечь ее от острых проблем общественной жизни, от социальной борьбы.

Недаром свою деятельность на поприще эстетики З. Фрейд начал с того, что объявил искусство некоей образной формой, с помощью которой человек, разрывая узкий горизонт повседневности, уходит в мир грез и мечтаний. В своей работе «Отношение поэта к грезам» (1908) Фрейд объясняет искусство в духе «теории игры» — как освобождение человека от тягот реальной жизни. И в игре, и в искусстве, по его мнению, человеческие желания удовлетворяются, но не в реальной, а в воображаемой форме. И здесь, и там человек упивается образной формой своих представлений. Только игра — достояние детей, а искусство — достояние взрослого человека, который в его образах воплощает желания и воспоминания своего детства.

Выходит, что незачем изучать художественные произведения в связи с реальной жизнью, достаточно познакомиться с детством художника, так как все, что запечатлел он в своих произведениях, — это фантазия его младенческих лет или просто символ, обозначающий его бессознательные грезы, сны и мечтания. Весь мир, вся жизнь — в нем самом, искусство — лишь воспоминания детства<sup>1</sup>.

Однако Фрейд не ограничился тем, что свел искусство к принципам «игры». Он пошел дальше, развивая мысль, согласно которой художник должен жить в мире своего «я», то есть быть младенцем, не обремененным знанием жизни. Поэт, по Фрейду, делает то же, что и играющий ребенок: он создает в своем воображе-

---

<sup>1</sup> Эти идеи Фрейда в условиях буржуазного Запада прочно вошли в обиход не только эстетики, но и критического анализа художественных произведений. Достаточно указать на сборник «Искусство и психоанализ», вышедший в 1957 году в Нью-Йорке под редакцией известного фрейдиста Уильяма Филиппса, и прежде всего на опубликованные в нем статьи Марии Бонапарт, Роберта Дэвиса и Саула Розенцвейга. В этих статьях проводится мысль, что все, что рисует художник, будь то море, земля или образы людей, есть бессознательное воплощение его воспоминаний детства, сексуальных и садистских влечений, «напоминающих о пережитом в детстве угнетении со стороны родителей».

нии мир, к которому относится очень серьезно. Но ребенок ищет опору для воображаемых отношений в реальной жизни, а художник, наоборот, резко отграничивает воображаемый мир от действительности. Он творит то, что называется «снами наяву»; вместо игры он фантазирует; побудительные же мотивы его фантазии — неудовлетворенные желания, «первичные» влечения.

В основу своей эстетической теории Фрейд положил учение об инстинктах, которые определяют якобы все помыслы и действия человека, всю его природу, всю духовную жизнь. Это прежде всего инстинкт самосохранения и «либидо» (половой инстинкт), а затем инстинкт разрушения или смерти. В рамках этой схемы Фрейд и рассматривает все явления общественной жизни, культуры и искусства. Ведущим стимулом человеческой деятельности он считает половой инстинкт, который, по его словам, сопутствует человеку от колыбели до смерти.

Фрейд полагает, что в основе всех художественных произведений лежит сексуальное начало, определяющее пафос искусства. Например, обращаясь к женским портретам Леонардо да Винчи, З. Фрейд не нашел в них ничего идейно значительного. Они, по словам Фрейда, все изображают мать или кормилицу художника и не могут претендовать на большее.

С точки зрения фрейдистской эстетики незачем искать в произведениях искусства глубокий социальный смысл. Объявляя источником художественного творчества «либидо» писателя, живописца, композитора, фрейдисты придают понятию «либидо», полового инстинкта, безгранично расширенное толкование. Ребенок, еще будучи грудным, утверждают они, удовлетворяет свое половое влечение, когда сосет грудь матери («автоэротизм», «нарциссизм»). Постепенно эти «младенческие влечения» перерастают во влечение к родителям («инцест»): мальчика — к матери (или няне, которая заменяет мать), а девочки — к отцу; влечение это сопровождается ненавистью и даже агрессией по отношению к родителям.

Английский психоаналитик Мелания Клейн пишет, что агрессивный инстинкт у детей проявляется в стремлении причинить матери боль, в попытках «раство-

рить мать в себе». А специалист по эстетике Жак Шнеер, ссылаясь на работы Клейн, уверяет, будто «борьба против инцестуозного влечения, импульса зависимости, виновности и агрессивности является излюбленной темой западной литературы от Софокла до Пруста и ее роль в искусстве в настоящее время считается столь же установленной, как и роль любой другой теории в общественных науках»<sup>1</sup>. Наконец, фрейдисты Р. Метро и М. Мид (США) не удовлетворяются и этим. Характеризуя культуру Франции, они объявляют, что любознательность и критический ум французов возникли из-за укоренившейся во французской семье привычки взрослых подавлять любопытство детей, бессознательно стремящихся подглядывать за поведением родителей в час их ночного отдыха<sup>2</sup>.

Процесс художественного творчества фрейдистская эстетика уподобляет бессознательным движениям ребенка, а содержание художественных произведений сводит к так называемому «эдипову комплексу». Термин этот фрейдистская эстетика выработала на основе своего толкования трагедии Софокла. Весь смысл трагедии Софокла фрейдисты увидели в мотиве отцеубийства и женитьбы Эдипа на матери и придали ему всеобщий характер. По словам Фрейда, в нашей душе есть голос, готовый признать неотразимую волю рока в «Эдипе», поскольку эта судьба может стать и нашей судьбой, ибо оракул снабдил нас до нашего рождения таким же проклятием. Словом, психоаналитики, взяв этот мотив за эталон всех художественных произведений, где имеются образы отца, матери и детей, абсолютизируют ситуацию драмы Софокла, занимаясь поисками «глубинных подсознательных основ художественного творчества».

Каким образом?

Многих фрейдистов привлекла трагедия Шекспира «Гамлет». Немалое внимание ей уделил и сам Фрейд, обосновывая ведущее значение «эдипова комплекса» в искусстве. Вот как анализируют фрейдисты эту знаменитую трагедию, отыскивая в ней «эдипов комплекс»: Гамлет намерен убить Клавдия для того,

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», September 1957, у. 67.

<sup>2</sup> См. «Science and Society», 1955, № 2, p. 174.

чтобы овладеть своей матерью; сцена с актерами трактуется как попытка Гамлета хотя бы в воображении воспроизвести то, что ему не удалось сделать в реальной жизни; любовь Гамлета к Офелии — особая форма его влечения к матери, а убийство Полония — стремление убрать со своего пути мужчину-соперника... Этот «анализ» трагедии Шекспира «Гамлет» весьма примечателен. Он показывает, до чего можно дойти, сосредоточившись на поисках «глубинных подсознательных основ художественного творчества». Фрейдисты, говоря о великих произведениях Шекспира, выхолащивают из них все гуманистическое содержание: для фрейдистов Лир — воплощение «специфически эротической страсти» к детям, которая приводит его к трагической гибели, Отелло — маньяк, одержимый «сексуальным комплексом», Гамлет — «тип всемирно известного невротика». Подобным образом трактуются и другие произведения мировой художественной культуры.

Свою заслугу в области эстетики З. Фрейд видел в раскрытии тайны инстинктивных влечений, в выявлении источников художественного творчества.

Структуру духовного мира человека Фрейд объяснял как борьбу двух начал, двух разнородных «сущностей» — «бессознательного» и «сознательного», их взаимодействие (через предсознательное) — при явном преимуществе «бессознательного», отводя сознательным процессам второстепенное место и значение<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В свете этой умозрительной концепции основоположник психоанализа истолковывал духовную структуру и человечества, и отдельной личности, рассматривая последнюю как повторение «родовой жизни». Присущие человеку от рождения инстинкты, «первичные влечения» Фрейд считал динамической «пружиной» человеческой психики и понимал их как излучение архаики, след «первобытности» в условиях цивилизации. Согласно его взглядам, первобытные люди во всем руководствовались инстинктом, жили ордой; объединявшей их формой существования была «кровосмесительная семья» во главе с деспотом-отцом. Чтобы сохранить свою власть над женщинами, он истреблял мальчиков, когда они подрастали. (Отражение этих явлений Фрейд видел в мифологических легендах о Кроносе, пожирающем детей, о Зевсе, оскотившем отца, и т. д.). В конце концов «кровосмесительная семья» была «взорвана» бунтом детей-мужчин против отца. Вследствие чувства вины и боязни возмездия, по мысли Фрейда, появились тогда первые табу и «возник» вечный конфликт между «сознательным» и «бессознательным» «я» и «оно», первобытными влечениями и ограничи-



Фрейд учил, что человек под «деспотическим влиянием разума» вынужден так или иначе сдерживать свои неудовлетворенные желания, и прежде всего сексуальные влечения. Эти инстинктивные желания постепенно накапливаются, аккумулируются и в результате образуют заряд огромной эмоциональной силы. Так создается, по Фрейду, «бессознательное», которое служит источником и движущей силой развития искусства.

---

вающими их запретами. Однако «сознательное», утверждают психоаналитики, не в состоянии подавить «подсознательное», несмотря на все запреты. Оно продолжает определять психическую жизнь всех людей, всех поколений. Это, по словам Фрейда, бессмертные желания. Они крепко держат в своей власти людей, преодолевая помехи, которые чинит им «сознание», «совесть» («идеал — я»). Поэтому все ограничивается тем, что «первичные» желания вытесняются в «оно», в «сферу подсознательного». Да и сам «идеал — я», по мысли Фрейда, восходит к первобытным табу, к чувству вины за убийство отца и боязни возмездия. Исходя из этого, родоначальник психоанализа считал, что из «комплекса Эдипа» возникло все. Здесь — начало всех стремлений человека, его потребностей, интересов, целей. Здесь — начало религии, нравственности, искусства. Вытесняясь из сознания и погружаясь в сферу «бессознательного», «первичные влечения» неистребимы, они живут в человеческих душах вечно, безотносительно к социальным условиям, внешнему миру.

Правда, по мере развития культуры этот процесс «вытеснения», говорит Фрейд, усиливается. Но тем бо́льшая концентрация психической энергии происходит в сфере «бессознательного». Как ни велика сила «идеала — я», первичные влечения, желания, эмоции, утверждают психоаналитики, обладают могучими импульсами жизнедеятельности и неудержимо стремятся прорваться в сознание. На своем пути они встречают прежде всего «предсознательное», зависимое от «идеала — я», что приводит к различного рода комбинациям «сознательного» и «бессознательного», к частичному удовлетворению «первичных влечений» в различных формах, в том числе и в форме художественной деятельности. Именно в «подсознательном», по Фрейду, надо искать могучую творческую энергию, которая приводит в движение духовные силы художника, а в искусстве — наиболее полное и глубокое (пусть и иллюзорное) удовлетворение «первичных влечений». Конечно, искусство, утверждал Фрейд, всего лишь суррогат их удовлетворения, тем не менее оно подкупает эстетическими наслаждениями, которые освобождают человека от «напряжения душевных сил», служат преддверием настоящего наслаждения — наслаждения «бессознательным». См. подробнее об этом сб. «Критика основных направлений современной буржуазной эстетики». М., «Искусство», 1968, стр. 18—43.

Неудовлетворенные желания, говорит Фрейд, ищут выхода. Освобождаясь из-под гнета разума, бессознательные влечения и инстинкты проявляют себя как творческий порыв, как вдохновение. Это так называемый процесс сублимации<sup>1</sup>, он извлекает творческую энергию из сексуальных глубин наружу и приводит в действие все духовные способности человека. Вследствие этого, говорит Фрейд, «один из источников художественной деятельности необходимо искать именно здесь».

Таким образом, творческий процесс начинается, по Фрейду, тогда, когда ослабляется, затухает сознание, и в этом отношении художественная деятельность ничем принципиально не отличается от сна или гипноза. Выступая в 1957 году на съезде американских писателей, крупнейший в США специалист по психоанализу Лоуренс Кьюби заявил, что «художник творит где-то посередине между абсолютной действительностью и полным сном». Единственное различие между сном и художественной деятельностью, уверяют фрейдисты, заключается в том, что сон — пассивное состояние, а художественное творчество — активно и что в процессе творчества создаются особые представления — символы бессознательного.

Фрейдистская эстетика рассматривает художника как особого рода невротика, придающего живую, приятную форму своим неврозам. «В настоящее время, — пишет американский литературовед Лайонель Трилинг, — представители искусства охотно и даже с энтузиазмом признают, что художник — это психически больной человек, и доказывают, что болезнь — условие его способности говорить правду»<sup>2</sup>. Другие фрейдисты выражаются осторожнее. Они оговариваются: «Сравнение произведений современной живописи с продуктами шизофрении не следует понимать как оценку их художественных достоинств»; «оно не означает и того, что современные художники психически ненормальны». Но и эти авторы указывают, что сравнение художника с невротиком «основано на глубоком родстве

<sup>1</sup> Сублимация во фрейдистском понимании — это форма проявления «бессознательного», переключение, переход сексуальной энергии в другие виды энергии.

<sup>2</sup> «Art and Psychoanalysis», pp. 502—503.

современного искусства с глубокими бессознательными основами личности, которые непосредственно проявляют и современные художники, и шизофреники»<sup>1</sup>. Тем самым подчеркивается, что и здесь и там основа общая: конфликт между бессознательными импульсами и сознанием,—с той только разницей, что невротик не находит средств заглушить в себе позывы неудовлетворенных влечений, а художник такие средства находит в творческой деятельности, преобразуя «благодаря особым дарованиям» свои фантазии в художественные образы.

Фрейдисты настойчиво отстаивают тезис о вечном антагонизме между природой человека и цивилизацией, общественными нормами нравственности, между бессознательными влечениями художника и его разумом. При этом творчество для фрейдистов — это простое повторение извечно существующих идей, сюжетов и образов, уходящих в глубины единого для всех народов «подсознания», как говорил Фрейд, или в почву коллективной первобытной религии, как утверждал его последователь Карл Юнг<sup>2</sup>.

В результате фрейдисты не только нивелируют художественное творчество различных времен и народов, игнорируют своеобразие содержания и формы самых разных художественных произведений, но и привносят в искусство дух мистицизма, болезненности, зоологизма. Ведь в истолковании фрейдистов художественный образ перестает быть формой отражения действительности. Он превращается у них в средство обнаружения подсознательных импульсов, «угнетений и ослаблений психических энергий», в средство выражения неких

---

<sup>1</sup> F. Alexander. The Psychoanalyst Look at Contemporary Art. «Art and Psychoanalysis», pp. 358—359.

<sup>2</sup> Гитлеровцы преследовали Фрейда за «неарийское происхождение» (умер Фрейд в эмиграции, в Англии, в 1939 году). Но психоанализ в несколько измененном виде в фашистской Германии существовал: его проповедовал там Карл Юнг. Он объявлял религиозность основой «бессознательного», подчеркивая, что сексуальная проблема также имеет отношение к образам коллективного «бессознательного», где живут мифоподобные «архетипы» поэтических образов и ситуаций, представляющие собой «первичные образы», оживляемые в процессе индивидуализации. Хотя он и был личным врагом Фрейда, тем не менее связь его теории с положениями Фрейда о наследовании «расовой памяти», о «животной природе» человека не подлежит сомнению.

«архетипов», уходящих в седую древность и раскрывающих якобы «природную первооснову» человека.

С точки зрения фрейдистской эстетики не приходится говорить о каком-либо прогрессе в искусстве, о качественно новых его явлениях, об оригинальности художественных произведений. Самое большее, что признает Фрейд,—это изменения в обработке одного и того же материала, которые обнаруживают различия в психической жизни разных периодов культуры; прежде всего здесь речь идет о совершенствовании средств «подавления» подсознательных эмоций, способов «зашифровки» инстинктивных стремлений, перевода болезненных чувств и неприятных впечатлений в приятные, о смягчении эгоистических «снов наяву» «формальными», то есть эстетическими наслаждениями, которые, по мысли фрейдистов, вызывают из глубочайших психических источников еще большее наслаждение — наслаждение «бессознательным», «первичными» душевными влечениями.

Таким образом, вся история искусства и культуры получает превратное истолкование. Выходит, что художественное творчество всех времен и народов есть лишь воплощение первобытных инстинктов, которые по наследству переходят из поколения в поколение, по сути дела не изменяясь.

Мысль о неизменности эмоциональной природы человека — конек современной буржуазной эстетики. «Мнения и идеи, — пишет английский писатель и теоретик искусства Олдос Хаксли, — изменяются под влиянием накопленного опыта от столетия к столетию, а инстинкт, эмоциональная сторона человека является постоянной и остается неизменной»<sup>1</sup>. Вместе с тем реакционным буржуазным философам весьма по душе и тезис Юнга о религии как первооснове искусства. Религия — это наиболее консервативная идеология, и сравнение с ней позволяет фрейдистам утверждать, что искусство так же «неизменно», как и религия, ибо-де вырастает из нее.

При чтении фрейдистских работ натянутость логических построений бросается в глаза. Процесс художе-

---

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art. Criticism», December 1955, p. 186.

ственного творчества Фрейд и его последователи истолковывают весьма странным образом. Но фрейдизм не невинная забава. Это довольно продуманная система, имеющая вполне определенные реакционные цели. Это не просто «подсознательный бред»: фрейдистская эстетика неразрывно связана с буржуазным декадансом в искусстве, представители которого, по меткому определению Горького, «с гордой бравадой рисуются своими болезненными странностями». Она, с одной стороны, абсолютизирует эти «странности» декадентского искусства — его нездоровую эротическую чувственность, презрение к разуму и моральным принципам, утрату веры в человека и в его высокие духовные стремления. С другой стороны, она подводит теоретический фундамент под эти «странности», канонизирует их, ставя своей целью наступление на реализм, гуманизм и народность в искусстве. При этом фрейдистская эстетика пытается укрепиться на действительных трудностях художественного развития, отражая в извращенной форме буржуазного сознания некоторые реальные стороны художественного творчества.

Никто не будет спорить, например, с тем, что в искусстве выражаются желания, настроения, чувства и стремления художника. Известно и то, что эти желания иной раз бывают смутными, недостаточно осознанными. Раздувая этот факт, фрейдисты объявляют неудовлетворенные бессознательные желания художника почвой искусства. Секрет гениальности, по их мнению, состоит в том, что художник легко погружается в пучину бессознательного, улавливая там образы, и «чем большая часть бессознательного им используется, тем большая возможность существует для гениального человека перевоплощаться в другие личности, отрекаясь от своего сознательного «я»<sup>1</sup>.

Но почему же секрет гениальности — в силе бессознательного порыва? В процессе художественного творчества раскрываются все духовные способности человека — его разум, чувства, воля, моральные качества. Фрейдисты же говорят только об эмоциях, бессознательных порывах и к тому же выхолащивают социаль-

---

<sup>1</sup> O. Rank und H. Sachs. Die Bedeutung der Psychoanalyse für die Geisteswissenschaften. Wiesbaden, 1913, S. 93.

ное содержание эмоций, сводят их к биологической основе. В эстетике фрейдизма не нашлось места разуму, пытливо изучающему жизнь, проникающему в суть человеческих переживаний. «Желание творить,— пишет американский фрейдист Г. Быховский,— есть выражение эроса, которое препятствует естественному исчезновению как духовных, так и материальных процессов и устраняет конечную победу инстинкта смерти»<sup>1</sup>.

Фрейдисты охотно рассуждают о «духовной одаренности» художника, его духовном богатстве. Однако что это за «одаренность»? Эмоции, которые они прославляют,— это какие-то «полуживотные ощущения», оторванные от реальных жизненных процессов. Между тем действительно богатое развитие человека — это развитие всех сторон его духовного мира. Такое развитие способностей человека, в том числе и художественных, бывает обычно результатом активного участия в жизни. Конечно, без природных задатков нет художника. Но как развернутся эти задатки, какое направление они примут — зависит от социальных условий, в которых человек живет.

Фрейд считал настоящего художника глубоко индивидуалистической натурой, творящей свои произведения в состоянии некоего бессознательного экстаза. Объективная истина с точки зрения фрейдистов — пустой звук. Вне индивидуального, по их мнению, нет ничего: истина субъективна.

Но неужели настоящий художник в своих произведениях отражает только себя и к тому же бессознательно? Ведь даже в лирике, где поэт выражает наиболее ярко и непосредственно свои мысли и переживания, он отнюдь не замыкается в себе. Лирические произведения именно тем и интересны, что позволяют через личность поэта заглянуть в сердце и сознание его современников. Иначе они были бы созвучны лишь поэту да его ближайшему окружению. Больше того — индивидуальное чувство всегда имеет общественный характер.

Спору нет, в лирике, да и в других жанрах литературы, искусства выражаются и самые интимные переживания человека. Но фрейдисты сводят их к «эросу»,

---

<sup>1</sup> «Psychoanalysis and Culture», N. Y., 1951, p. 409.

чему-то темному, подсознательному, противоестественному, мистическому. «Эрос» фрейдистов — это потребность, которая не может быть удовлетворена, внутреннее желание, которое вращается в самом себе, не имея никакой опоры в жизни.

Иной раз фрейдисты говорят и о действительности, о повседневной жизни, но лишь как о случайном стимуле подсознательных желаний и потребностей. Они пишут и о конфликтах «души человеческой», о трагических судьбах художников. Однако конфликт между художником и буржуазной действительностью, которая губит таланты, фрейдисты переводят в план мистического конфликта между подсознательными желаниями и разумом. Они видят величие художника в независимости его от общества. Они проповедуют моральное безразличие художника, заявляют, что настоящий художник не может быть гражданином, активным участником общественных бурь и классовых конфликтов. Они возвели в ранг «добродетели» аморализм, рассматривая его как непереносимое свойство таланта.

### **КУДА ВЕДЕТ ЭСТЕТИКА НЕРАЗУМИЯ**

Легко понять смысл всех этих положений фрейдистской эстетики. Возведя инстинкты в ранг движущей силы общественной жизни, фрейдисты игнорируют трагические противоречия буржуазной действительности, тем самым снимают с эксплуататоров ответственность за страдания и муки трудящихся. «Объективное» у психоаналитиков растворяется в «субъективном», а «субъективное», «психологическое» в свою очередь сводится к инстинктам.

Нелепо было бы отрицать, что у человека есть инстинкты, сложные безусловные рефлексy, данные ему от рождения. Но они не играют в поведении человека, в отношениях людей той определяющей роли, о которой постоянно говорят психоаналитики. Человек, в частности, тем и отличается от животного, что уже на первых ступенях его развития «сознание заменяет ему инстинкт», «его инстинкт осознан»<sup>1</sup>.

Зачем же потребовалось фрейдистам грубо попи-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, стр. 30.

рать эти истины науки? На этот вопрос лучше всех теорий отвечает практика реакционного буржуазного искусства, которое развивается под воздействием фрейдизма. Даже многие буржуазные теоретики вынуждены ныне признать, что патология — любимый объект изображения в реакционном искусстве, а чувство страха и безнадежности — обычное психологическое состояние действующих лиц. И в самом деле, многие художники США и Западной Европы отказались от изображения возвышенных чувств и побуждений. В центре их внимания — садистские наклонности, извращенное сознание, низменные чувства и стремления. Они принимают тезис фрейдистов о том, что искусство призвано дать выход подавленным влечениям, которые находятся в противоречии с обычными человеческими представлениями о нравственности. В связи с этим реакционно настроенные критики восторженно встречают такие произведения, в которых продолжается линия «патологического психологизма» Джеймса Джойса и Юджина О'Нейла, смакуются полуживотные чувства и садистские наклонности.

Патология в современной буржуазной эстетике возводится в ранг эстетической ценности и объявляется необходимой чертой современного искусства. Правда, произведения подобного рода находят себе зрителей, почитателей. Но и этот факт требует не «клинического», а социологического объяснения. Невозможно ведь себе представить, чтобы все зрители были сплошь ненормальными, а все авторы — людьми с больной психикой.

Все обстоит сложнее.

Мотивы страха и отчаяния, культивируемые фрейдистской эстетикой, находят «опору» в самой жизни: в условиях современного капитализма личность действительно оказывается под давлением гнетущих социальных конфликтов, под угрозой безработицы. Представители реакционного искусства порой тонко улавливают чувство протеста против империализма в среде интеллигенции, в мелкобуржуазных слоях, но извращают его смысл и причины: они выводят уродство жизни из «уродливой психики людей».

Исходя из фрейдистского тезиса о том, что искусство удовлетворяет сексуальные желания, сдерживае-



мые с детства, реакционное искусство открывает широкое поле для порнографии. Оно воспекает аморализм, культ жестокости, насилия. Цель всего этого — растлить человека, парализовать его волю к сопротивлению темным силам реакции, превратить его в послушное орудие империалистической агрессии. Недаром фрейдистские писания К. Юнга находились в свое время на идеологическом вооружении гитлеризма, служили обоснованию расистских бредней. Не случаен и тот факт, что после разгрома германского фашизма фрейдизм получил особенно широкое распространение в США, в условиях «холодной войны».

В странах буржуазного Запада, и прежде всего в США, талантливые и честные художники, которые ставят в своих произведениях острые социальные вопросы, не в почете у издателей. Зато громадными тиражами там печатаются так называемые бестселлеры — дешевые издания книг с яркими обложками, рассчитанные на массового читателя. Среди них можно порой найти, конечно, и переиздания классиков, и серьезные произведения современных писателей. Но подавляющее большинство бестселлеров посвящено насилию, убийствам, различным проявлениям сексуальной жизни человека. С их обложек на зрителя глядят два персонажа: убийца, совершивший какое-то неслыханное преступление, и полуобнаженные женщины, застывшие в весьма недвусмысленных позах. Эти низкопробные издания рассчитаны на низменный вкус и прививают этот вкус, объявляют его неотъемлемой чертой духовной жизни человека.

Не менее жалкое зрелище представляют, например, многие программы американского телевидения. По его многочисленным каналам передаются преимущественно ковбойские и гангстерские фильмы, в которых непрерывно стреляют, убивают, дерутся. К подлинному искусству все это никакого отношения не имеет. Подобного рода фильмы идут и в кинотеатрах: те же оскалы убийц, ужасы, полунагие женщины. Официальная пресса всячески поддерживает это низкопробное, проникнутое патологией искусство.

В современных условиях фрейдизм в США является одной из основ не только так называемой «психосоциологии», но и искусства, оправдывающего расизм.

Фрейдизм используется как средство обоснования «теорий» о врожденной неполноценности негров в США, народов Африки и Азии. В произведениях расистско-фрейдистского толка усиленно проводится мысль, будто человек по природе своей является агрессивным существом. В таких фильмах, как «Стальной шлем», «Золотая орда», «Решающий час наступает», отчетливо выражены, говоря словами американского прогрессивного писателя Джона Говарда Лоусона, дух империализма, призывы к тому, чтобы принудить народы к «послушанию».

Разумеется, и в лоне нереалистических течений в современном искусстве буржуазного Запада есть талантливые художники, которые не хотят мириться с язвами капитализма, с эгоизмом буржуазии. Рисуя изломанные характеры и человеческие страдания, они искренне полагают, что разоблачают мир наживы и корысти. Другие, видя торжество зла и попранныю справедливость, в знак протеста уходят в узкий мир субъективных переживаний. Находясь под влиянием реакционной идеологии, к которой относится и фрейдистская эстетика, эти художники не в состоянии выйти за рамки анархического, индивидуалистического бунта против капитализма. Они не видят, что и в недрах капитализма растут прогрессивные силы, которые активно выступают против насилия и угнетения личности, за мир, демократию, социальный прогресс. Фрейдистская эстетика тем и вредна, что она притупляет сознание этих честных художников, переключая их социальный протест против всевластия, монополистического капитала в русло психологии, мешая их сближению с народом.

Стремясь отвлечь художника от изображения противоречий капиталистической действительности, фрейдистская гносеология мистифицирует весь процесс художественного творчества. Особенно же часто фрейдисты прибегают к мистификации в тех случаях, когда говорят о роли воображения, фантазии в создании художественных произведений. Жизненные наблюдения художника фрейдисты в расчет не принимают. Фантазия для них средство самоценного самовыражения художника, она никак не связана с познанием действительности. «Подобно снам или грезам,— пишет Ф. Алек-

сандер,— произведения литературы, живописи, и скульптуры — суть продукты творческой фантазии»<sup>1</sup>.

Утверждая это, фрейдисты спекулируют буквально на всем: и на том, что художественная деятельность требует большого напряжения духовных сил; и на том, что художник в процессе творчества нередко «ощупью» находит то, что ему нужно; и на том, что при отражении жизни существует реальная возможность отрыва фантазии от действительности<sup>2</sup>. Фрейдисты всячески стараются увести искусство в заоблачные выси «чистого воображения», пропагандируя свою теорию символов, выражающих темные глубины «бессознательного». Они не видят или не желают видеть того, что искусство, подобно дереву, прочно сидит своими корнями в земле, хотя и разбрасывает ветви высоко над нею. Как ни велика порой фантазия художника, в его произведениях всегда можно найти жизненное, реальное, земное зерно, если подойти к делу без предубеждения.

Фантастичность, искусственность логических пост-

---

<sup>1</sup> «Art and Psychoanalysis», p. 347.

<sup>2</sup> Фрейдисты мистифицируют прежде всего роль фантазии (творческого воображения) в художественном познании человеком действительности. Эта роль на самом деле огромна. Воображение дает возможность художнику поднять разрозненный материал жизненных явлений на высоту художественного обобщения, восстановить недостающие звенья в цепи познания истины, отлить жизненный материал в цельное художественное произведение, представляющее собой единство содержания и формы. Однако этот сложный, диалектически противоречивый процесс отражения действительности в искусстве психоаналитики как раз игнорируют. Новое, что достигается в процессе познания, у них оказывается, по сути дела, *вечно старым*: под разной формой «внешнего изображения» им видится всюду так или иначе замаскированный «эдипов комплекс», первобытные инстинкты. По их мнению, сильное воспоминание в настоящем будит в художнике старое воспоминание — пресловутый «эдипов комплекс», который и выступает как стимул и исходный пункт желания, находящего воплощение в произведении. К тому же искусство, по их понятиям, не стремится вторгаться в сферу реальной жизни, раскрывать существенные связи и явления объективного мира. Оно — не что иное, как иллюзия, «сон наяву», где все, что напоминает действительность, — всего лишь внешнее, поверхностное, несущественное, «дневные остатки представлений», отступающие на задний план перед могучей силой «стихийного». Тем самым процесс художественно-образного отражения действительности субъективируется, все сводится к личности художника, которая толкуется внесоциально, извращенно.

роений Фрейда в области эстетики настолько очевидны, что многие фрейдисты уже не удовлетворяются психоаналитическими изысканиями в духе своего учителя. Существует целая группа молодых американских и иных психоаналитиков (Э. Фромм, К. Хорни, А. Карднер и др.), которые стремятся соединить психоанализ Фрейда с признанием роли социологических факторов. С одной стороны, они не прочь поиграть в либерализм, толкуют о тяжелых условиях жизни народа, обусловленных конкуренцией, безработицей и пр. С другой стороны, они проповедуют примирение с капиталистической действительностью, заявляя, что она вполне соответствует человеческой природе. Справедливо, хотя и очень туманно, говоря о «разрушении» или «деформации личности» при капитализме, они умалчивают, что во всех сферах жизни антагонистического общества, в том числе и в духовной сфере, идет острая классовая борьба.

Обращаясь к анализу явлений культуры, психоаналитики пытаются «подправить» метафизическую систему своего учителя. Они согласны признать, что искусство не стоит на месте, что каждая эпоха в его развитии неповторима, самобытна, оригинальна. Но от чего зависит это своеобразие разных этапов искусства? По мнению неопрейдистов, от «невротического типа», «культурного психического комплекса». Этот «невротический тип», этот «комплекс», согласно их концепции, одинаков у всех членов общества.

Следовательно, если верить фрейдистам, то духовный облик рабочих и капиталистов в наше время, крестьян и феодалов в средние века, рабовладельцев и рабов в античном мире — одинаков. Вот, по сути дела, конечный вывод из мудрствований нынешних психоаналитиков! Их «культурный комплекс», как видим, мало отличается от «либидо» и «бессознательных импульсов» Фрейда, от «коллективной бессознательности» Юнга. Хотя многие реформаторы фрейдизма и перестали толковать о подавленных инстинктах, провозглашаемые ими принципы — «основной страх» и «бессознательный ужас» — вращаются в той же сфере субъективно-идеалистической эстетики.

Так, К. Хорни (США) в книге «Невротическая личность нашего времени», как бы пытаясь преодолеть по-

рок традиционного фрейдизма, заявляет, что психика человека обусловлена культурой. Но и Хорни дает культуре чисто психологическое объяснение. И снова получается замкнутый фрейдистский круг: психика определяется психикой. Неофрейдисты тщательнее, чем Фрейд и Юнг, маскируют свое презрение к массам. Тем не менее и они не задумываясь объявляют революционные движения противоестественными, причем источник революционного возмущения масс против империализма видят не в эксплуатации, не в угнетении, а в «неврозах». Словом, все они идут по пути Фрейда, но, конечно, с оглядкой на современную действительность, которая характеризуется могучим ростом освободительного движения. Имеются и другие попытки «улучшить» теорию Фрейда, сделав ее более приемлемой для современности.

Всякому понятно, что в наш век великих научных открытий и технических достижений, свидетельствующих о безграничных возможностях человеческого разума, нельзя трети́ровать разум, как это сделал в свое время Фрейд. Не считаться с прогрессом науки и техники, с могучими завоеваниями культуры никто не может. В связи с этим теперь спешно перестраиваются и самые закоренелые фрейдисты, стремясь переделать свои традиционные концепции так, чтобы соединить «бессознательное» и «разумное» (но, разумеется, с приматом «бессознательного» над «разумным»). С этой целью «обновляется» и эстетическая концепция Фрейда. Марксисты, пишет К. Бэрк, «не правы, обвиняя его (Фрейда.— А. Е.) в иррационализме». И тут же утверждает, что, «поскольку искусство содержит сюрреалистический ингредиент (а искусство вообще содержит этот ингредиент в той или иной мере), координаты психоанализа нужны для того, чтобы объяснить логику структуры произведения»<sup>1</sup>.

Многие буржуазные теоретики в США стараются создать такую эстетическую систему, которая сочетала бы в себе алогизм и рационализм, помогла бы создать «новое искусство США». Сторонники этого нового искусства обращаются с этой целью и к эстетике фрей-

---

<sup>1</sup> Kenneth Burke. The Philosophy of Literary Form. N. Y., 1957, p. 238.

дизма. Но, конечно, заимствуют они не только идеи фрейдизма. Они не таясь симпатизируют и эстетике Бергсона, который вместе с Фрейдом, хотя и в значительно меньшей мере, пользуется авторитетом в современной буржуазной эстетике. Все течения в буржуазном искусстве, возводящие иррационализм в принцип художественного познания, используют те или иные моменты, стороны его учения об интуиции, хотя нередко и не говорят об этом прямо.

## **ИНТУИТИВИЗМ И ЭСТЕТИКА МИСТИЦИЗМА**

Уже в первые десятилетия эпохи империализма идеи Бергсона получили одобрение и распространение в буржуазной эстетике. Его учение об интуиции быстро завоевало признание не только как общая теория искусства, но и как методологическая база в области искусствознания и литературоведения.

В центре философии Бергсона, в том числе и его эстетических взглядов<sup>1</sup>, находится критика интеллектуализма; рассматривая мышление и его формы, Бергсон считал, что разум служит не столько целям познания, сколько целям практического действия. Он объединяет познание и практику, утверждая, что мышление не в состоянии раскрыть смысл вещей, оно в силах обнаружить в них лишь то, что полезно людям для их практической ориентировки в явлениях жизни.

Разум, по мнению Бергсона, не только упрощает сложную картину действительности, он вообще не может постигнуть жизнь в ее развитии, движении. С точки зрения Бергсона, развитие невыразимо в логических категориях; познание индивидуального, конкретного мышлению недоступно. Этому мешает также язык, с помощью которого «в определенных знаках и символах закрепляются повторяющиеся черты предметов». Практическая необходимость этих операций, заявляет Бергсон, не подлежит сомнению, но познавательное значение их якобы ничтожно, сущность вещей для разума закрыта навсегда.

---

<sup>1</sup> Эстетические взгляды Бергсона наиболее полно выражены в его работах: «Непосредственные данные сознания», «Восприятие изменчивости», «Смех», «Введение в метафизику».

Разуму, науке Бергсон противопоставляет интуицию, свободную, по его определению, от каких-либо практических интересов. Наука, утверждает он, дает практические рецепты, удовлетворяет житейские потребности людей; другой способ, который Бергсон называл интуитивным, хотя и может быть доступен всем людям, но встречается, по его словам, довольно редко и фактически присущ людям избранным — художникам, святым и прочим «духовидцам».

«Между природой и нами — что говорю я? — между нами и нашим сознанием висит занавес, — пишет А. Бергсон, — у большинства людей плотный, у художников и поэтов легкий, почти прозрачный»<sup>1</sup>. Этот барьер представляют собой понятия, обозначающие предметы, понятия, созданные исходя из соображений «полезной ориентации». Двигаясь среди этих обобщений и символов, человек не видит самих предметов, не замечает их особенностей, он имеет дело только с их «ярлыками». Как же заглянуть за этот занавес и достигнуть познания сущности? Единственное средство, утверждает Бергсон, — это интуиция.

Но что такое интуиция? Это способ непосредственного постижения, обнаружения неповторимых явлений жизни и качеств людей, способ, который опирается исключительно на «индивидуальное видение».

Бергсон, разумеется, не отрицает, что интуиция предполагает и мышление, но протекает оно здесь, по его словам, своеобразно по сравнению с наукой: только здесь разум приходит к понятиям подвижным, текучим, способным раскрыть «внутреннюю жизнь вещей», их движение. Это значит, что в эстетике Бергсона интуиция подчиняет себе интеллект, но существует она независимо от интеллекта. Мало того — интуиция в своем первородном виде существует лишь там, где она свободна от власти интеллекта. В известном смысле, утверждает Бергсон, интуиция может присутствовать и в философии, но здесь она встречается редко и неуловима, настоящая ее обитель — искусство. «Во все времена, — пишет Бергсон, — встречаются люди, назначение которых как бы именно в том и состоит, чтобы

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5. СПб., 1914, стр. 179.

видеть самим и заставлять видеть других то, что естественным образом мы не замечаем. Эти люди — художники»<sup>1</sup>.

Искусство, утверждает Бергсон, есть прямое, непосредственное видение; главное здесь — чистота восприятия. А «чистоту видения» Бергсон трактует как полную изоляцию восприятия от действительности. Он требует очистить эстетическое суждение от всего «земного». Никакой полезности, полная бескорыстность чувств — вот что необходимо, согласно Бергсону, для «интуитивного прозрения». А так как подавляющая масса людей обременена житейскими заботами, находится во власти практических интересов, — подняться на высоту интуитивного познания, по существу, способны лишь немногие; они-то и являются, по мнению Бергсона, настоящими ценителями прекрасного.

Художники, как полагает Бергсон, когда смотрят на вещь, то видят ее не для себя, а для нее самой. «Они воспринимают не для того только, чтобы действовать; они воспринимают, чтобы воспринимать, — из-за ничего, из-за удовольствия»<sup>2</sup>. К тому же личность художника он мыслит индивидуалистически; говоря о личности как единстве «социального» и «индивидуального», сущность личности он видит в «индивидуальном»; социальное для него — всего лишь оболочка, нечто внешнее, поверхностное.

Специфику эстетического суждения Бергсон, таким образом, отрывает от каких-либо общих закономерностей познания жизни и даже от морали, идеологии.

Искусство, эстетическое восприятие в понимании Бергсона «имеет своей единственной целью устранять практически полезные символы, общепринятые, условные общие положения, — одним словом, все, что скрывает от нас действительность, чтобы поставить нас с самой действительностью лицом к лицу»<sup>3</sup>. С этой точки зрения, продолжает Бергсон, «борьба между реализмом и идеализмом в искусстве порождена недоразумением».

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Восприятие изменчивости. Собрание сочинений. т. 4, стр. 10.

<sup>2</sup> Там же, стр. 13.

<sup>3</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, стр. 182.



Так индивидуальное видение, характеризующее интуицию художника, превращается у Бергсона в самоценное, отрешенное от жизни восприятие, причем не связанное с предшествующим опытом писателя, живописца, композитора и т. д. Но разве возможно, чтобы познание чего-то возникло из ничего? Познание иной раз может прийти к «ничему», как это и получилось в философии и эстетике Бергсона. Но познание обязательно исходит из объективной действительности, отражает ее и диктуется общественной практикой — не личными, а общественными в конечном счете потребностями. И искусство это только подтверждает.

Как бы ни был богат непосредственный жизненный опыт художника, он всегда ограничен. Никто не в состоянии увидеть непосредственно, лично все. Да и в том, что видишь, не всегда возможно разобраться сразу и правильно, ибо всякий предмет выступает в самых разнообразных связях и не всегда легко отделить внешнее, случайное от внутреннего, закономерного. Больше того, нельзя придавать своему непосредственному опыту абсолютное значение; личный опыт требует проверки общественной практикой, которая отделяет истину от заблуждения, ложь от правды. Бергсон же практику — этот объективный критерий познания — как раз игнорирует, говоря об интуиции. По его словам, интуиция предполагает разрыв с полезной условностью, врожденную бескорыстность чувства или сознания. «Я, — пишет Бергсон, — смотрю и думаю, что вижу, я слушаю и думаю, что слышу, я изучаю себя», но «о себе самом я знаю лишь то, что близко к самой поверхности, что участвует в действии»<sup>1</sup>.

Бергсону принадлежит изречение: «Жизнь — это сознание, пущенное в материю», сознание, которое движет все сущее. Наука, утверждает он, не в состоянии объяснить жизнь в ее существенных взаимосвязях. Она схватывает отдельные стороны и моменты, ограничивается самым общим представлением о явлении. Чем отличается одна вещь от другой, какова специфическая сущность данной вещи? Об этом наука будто бы ничего сказать не может. Если в познании неорганического

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, стр. 179.

мира интеллект и способен кое-чего достигнуть, то, входя в сферу жизни, он должен навсегда оставить надежду понять что-либо, ибо здесь место интуиции. Таков вывод Бергсона.

Интуиция Бергсона — «сверхразумное знание»; это «знание», которое основывается не на практическом отношении к объектам, а на симпатии к ним. Это — непосредственное созерцание, которое не имеет практического значения: художник, указывает Бергсон, закрепляет на полотне то, что он почувствовал в определенном месте, в определенный час, в красках, которых больше не увидишь; поэт воспевает настроение, которое было у него, и только у него, и которого никогда больше не будет; драматург разворачивает перед нами душу, живую ткань своих чувств и событий, которые, явившись однажды, никогда не повторяются. Правда, Бергсон говорил не только об «интуиции-видении», но и об «интуиции-порыве». Но и в этом последнем случае речь идет у него о «духовном порыве», «неповторимой эмоции», уходящих своими корнями в интуитивные глубины человека, о «сверхинтеллектуальном», иррациональном.

Словом, интуиция у Бергсона ограничена, по сути дела, познанием душевных переживаний художника, изображающего лишь свой внутренний мир, выражающего самого себя. Хотя Бергсон и говорит не один раз о том, что поэтическое воображение может быть только видением жизни, но это лишь словесный выверт; художник, по мнению Бергсона, следуя своей интуиции, не выходит из сферы личных переживаний. «Если персонажи, создаваемые поэтом, — пишет он, — производят на нас жизненное впечатление, то только потому, что они — сам поэт, с душой более сложной, углубляющейся в самого себя в столь могучем усилии самонаблюдения, что ему удастся улавливать скрытые возможности в сущем и выявлять в законченных творениях то, что природа вложила в него в виде только зачатка или намека»<sup>1</sup>.

Бергсон считает, что художник ближе всех стоит к действительности: он, в отличие от обычных смертных, которые с вещами соприкасаются через практику, осу-

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, стр. 188.

ществляет эту связь непосредственно. Интуиция, пишет он, представляет собой «более прямое, более непосредственное видение реальности; и именно потому, что художник менее думает о том, чтобы утилизировать свое восприятие, он и воспринимает большее количество вещей»<sup>1</sup>. Однако, с точки зрения Бергсона, подлинная реальность, которой в состоянии достигнуть лишь художественное познание, это не то, что принимают за нее люди в процессе практической деятельности: эстетическое восприятие, указывает Бергсон, предполагает «разрыв с полезной условностью, врожденное, специально чувству или сознанию присущее бескорыстие,—одним словом, известную отрешенность от материального...»<sup>2</sup>.

Значит, тщетно было бы искать в произведениях искусства правдивого отражения жизни. Они, по Бергсону, дают лишь картину индивидуально неповторимых представлений художника о действительности, первоосновой которых выступает сознание или сверхсознание, мистический акт чистой воли.

Бергсон, разумеется, не отрицает, что Шекспир не мог быть одновременно и Макбетом, и Отелло, и королем Лиром. Но, умозаключает он, Шекспир был бы всеми этими столь разными персонажами, если бы обстоятельства, с одной стороны, и согласие его воли — с другой, довели до состояния поэтического пафоса то, что оставалось у него лишь внутренним порывом. Бергсон утверждает, что искусство — это самовыражение художника, пребывающего в состоянии «естественной отрешенности, присущей структуре чувства или сознания», особый вид внушения, с помощью которого писатель, живописец, композитор навязывают зрителю, читателю, слушателю свои чувства, свои представления. В разных видах художественного творчества сила этого внушения, по мысли Бергсона, выступает не одинаково, в различных формах; однако всюду чувства, которые испытывает художник, передаются через ритм, всюду художник ставит перед собой одинаковую цель: искусство «усыпляет активные или скорее противодей-

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Восприятие изменчивости. Собрание сочинений, т. 4, стр. 13.

<sup>2</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, стр. 182—183.

ствующие силы нашей личности... оно таким путем приводит нас в состояние совершенной пассивности, в которой мы осуществляем внушаемую нам идею, проявляем симпатию к выраженному чувству»<sup>1</sup>.

Но вот вопрос: как быть тогда с прекрасным в природе? Оно ведь не обладает «специфическим аппаратом эстетического внушения».

Да, говорит Бергсон, не обладает. Это бесспорно. Но зато человек в состоянии перенести на природу то, что внушено ему искусством. Поэтому при малейшем намеке в природе «на какое-нибудь чувство мы уже идем ему навстречу со своей симпатией, подобно опытному субъекту, легко поддающемуся внушениям гипнотизера»<sup>2</sup>.

Такого рода утверждения Бергсона еще раз свидетельствуют о том, что он распредмечивает эстетическое восприятие.

Распредмечивает, по сути дела, Бергсон и искусство: под флагом критики метафизической эстетики он культивирует безудержный иррационализм, превращает искусство в некий мистический акт, особый вид гипноза.

Итак, отрешенность от действительности — вот удел художника, вот секрет его художественного гения, его творческого вдохновения. В силу этого критерий правды искусства Бергсон ищет не в соответствии художественных образов действительности, а в интенсивности и глубине самоанализа — чувств, эмоций, ощущений, в искренности, с которой художник внушает зрителю, читателю, слушателю свои переживания. Правдивость художественного произведения читатель, зритель и слушатель, пишет Бергсон, узнают «по тому усилию, которое оно заставляет нас сделать над самими собой, чтобы взглянуть на вещи без всякой задней мысли. Искренность заразительна»<sup>3</sup>.

Существует распространенное мнение, будто Бергсон возвышает искусство за счет науки. В действительности он стремится дискредитировать и науку и искус-

---

<sup>1</sup> А. Бергсон. Непосредственные данные сознания. Собрание сочинений, т. 2, стр. 14.

<sup>2</sup> Там же, стр. 16.

<sup>3</sup> А. Бергсон. Смех. Собрание сочинений, т. 5, стр. 185.

ство<sup>1</sup>. Концепцию Бергсона можно коротко сформулировать так: наука бессильна, ибо мыслит; искусство всесильно, когда оно не мыслит.

Утверждая, что мысль в искусстве губит все живое, индивидуально неповторимое, Бергсон ополчается против идейности в искусстве, против осмысления жизненных явлений, жизненной правды; новаторство в искусстве, с его точки зрения, не имеет ничего общего с традицией, отвергает ее. Нападая на разум, он порочит науку, превращает искусство в пустоцвет. Жонглируя словом «диалектика», Бергсон разрывает общее, особенное и единичное в процессе познания, принижает и третирует типическое в искусстве, противопоставляя индивидуальное общему, типическому. Он ставит вопрос так: наука не в состоянии раскрыть конкретное, ибо она дает только общее, а искусство не в состоянии познать общее, ибо дает только индивидуальное<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Бергсон в своей концепции художественного творчества уповает главным образом на искренность художника, оригинальность его видения, новаторство искусства. Действительно, все это такие качества, без которых не может быть подлинно художественного произведения. Но при этом Бергсон считает, что любое художественное произведение, безотносительно к его эстетическим качествам, ценно в своем роде, ибо оно неповторимо. Тем самым он оправдывает в искусстве всякое оригинальничанье под видом оригинальности, отрицая объективный характер законов искусства и мистифицируя роль в познании догадки, воображения, весь процесс творчества.

<sup>2</sup> Бергсон отрицает общность гносеологических основ художественного и научного познания. Между тем наука и искусство являются формами отражения действительности, служат практическим, жизненным, а не воображаемым целям, хотя и по-разному. Даже в естествознании, изучая законы или свойства природы, ученые исходят из определенных общественных целей и руководствуются определенными теоретическими и практическими интересами. Наконец, как справедливо отметил М. Горький, имеется много общего в познавательной работе художника и ученого: «...и там, и тут основную роль играют наблюдение, сравнение, изучение; художнику, так же как ученому, необходимо обладать воображением и догадкой».

В процессе как художественного, так и научного познания человек идет от отдельных фактов и явлений к обобщению. Однако характер обобщения в искусстве и науке разный: в науке обобщение поглощает индивидуальные черты и особенности предмета, а в искусстве оно сохраняет все богатство индивидуальных черт, иначе художественный образ превратился бы в безликий символ или в общее понятие.

Разумеется, и в научных трудах действуют иной раз «ли-

Разрывая познание и деяние, непосредственное и опосредствованное знание, разум и чувство, интуицию и интеллект, предшествующий и последующий опыт, Бергсон критикует справа, с позиций иррационального интуитивизма, не только рационалистов XVII—XVIII веков, которые при всей своей метафизичности уповали на разум, способный непосредственно обнаружить и раскрыть сущность вещей, но и классическую немецкую идеалистическую эстетику, причем не только в лице Канта и Гегеля, но и Фихте, Шеллинга<sup>1</sup>. Его фактически не устраивает даже интуиция Фихте, которая в его философской системе мыслится как созерцание чистой деятельности разума. Она отвергается Бергсоном и потому, что имеет у Фихте интеллектуальный характер, и потому, что, по мысли Фихте, интуиция присуща всем людям.

---

ца», — например, в «Капитале» — пролетарий, буржуа. Но, как указывал Маркс, в политэкономии речь «идет о лицах лишь постольку, поскольку они являются олицетворением экономических категорий, носителями определенных классовых отношений и интересов» (К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 23, стр. 10). Не больше! Это «абстрактные лица». Другое дело литература: здесь, как известно, каждый характер — тип и вместе с тем — вполне определенная личность. Правильно говорят, что в настоящем искусстве события и характеры воспринимаются как живые.

С чем же связано это? Ученый собирает и изучает факты, отдельные явления как материал для своих выводов, для выработки научных понятий. Он формулирует законы и понятия, выражающие сущность данного процесса, отвлекаясь от всего случайного. Он «берет» в явлениях лишь то, что для них общо, существенно. В искусстве же существенные стороны, закономерности действительности раскрываются в форме индивидуализированных характеров, единичных событий, явлений, а не в форме абстрактного суждения или закона. Художник не формулирует законы явлений, он рисует сами явления и характеры, подводя через них читателя, зрителя, слушателя к определенным выводам и заключениям. Диалектика содержания и формы в художественном произведении такова, что общее, особенное и единичное сливаются в цельную картину, которая может быть — и действительно бывает — предметом непосредственно-чувственного восприятия человека.

Вот почему неправомочно как отрицать единство гносеологических основ научного понятия и художественного образа, так и отождествлять их.

<sup>1</sup> О непосредственном знании в истории философии нового времени см. обстоятельные статьи В. Ф. Асмуса, опубликованные в журнале «Вопросы философии» (1957, № 6; 1959, № 11).

Бергсону гораздо ближе Шеллинг: он целиком разделяет суждения Шеллинга, подхваченные реакционным крылом романтиков, об избранничестве и наитии людей, обладающих интуитивной способностью. Однако Бергсон идет еще дальше. Он превращает интуицию в мистический экстаз, возводит алогизм в ведущий принцип искусства, художественного созерцания.

Характерно, что из всех представителей немецкой идеалистической философии и эстетики Бергсону более всего импонирует Шопенгауэр. Но даже и его эстетику Бергсон принимает с оговорками. Так, подхватывая идеи Шопенгауэра о сущности художественного познания, Бергсон, однако, отходит и от него, когда ведет речь о природе художественной интуиции, утверждая всепоглощающий иррациональный интуитивизм. Он, разумеется, согласен с тезисом Шопенгауэра о полной отрешенности эстетического созерцания от практики, но мысль Шопенгауэра о гениальности как концентрации познавательных способностей, которые получают у художника большое развитие, Бергсон не разделяет. С его точки зрения искусство, эстетическое восприятие имеет мало общего с интеллектом: это особый вид гипноза, некий «жизненный порыв».

Идя по стопам Шопенгауэра и Бергсона, многие современные теоретики буржуазного Запада также считают, что научное объяснение предметов и явлений никакого достоверного знания о них не дает<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Современная научно-техническая революция не только расширяет горизонты науки, но и предъявляет к ней новые требования. Это касается и наук о природе, и наук об обществе. Например, экономическая наука в современных условиях, как и естествознание, технические науки, все более становится у нас непосредственной производительной силой, необходимым элементом производства.

Естественно, что в этой сфере непосредственной производственной деятельности невозможно не признать роль интеллекта. Другое дело — социальные функции наук об обществе и природе, их взаимосвязь, философские основы научного познания, мировоззрения — диалектический и исторический материализм, все гуманитарные науки. Здесь научное познание уже непосредственно затрагивает классовые интересы, и потому буржуазным теоретикам не по пути с наукой. В этой сфере интеллект, по их мнению, свое познавательное значение утрачивает. Необходимость связи познания с практикой здесь не только ставится под сомнение, но и вообще отвергается многими буржуазными теоретиками. Самое большое, на что способен интеллект,—

Американский философ Г. Мюнстерберг еще в работе «Принципы художественного воспитания» (1905) писал: научное познание отдаляет нас от вещей, так как, мол, оно имеет дело лишь с причинно-следственными отношениями предметов, а не с самими предметами. Хотя оно и полезно для практических целей, но проникнуть в сущность конкретных вещей и явлений бессильно. «Наука и закрывает от нас реальную вещь, которую мы хотим знать, и обращает наше внимание на то, что уже не является данной вещью»<sup>1</sup>.

Искусство, по словам Мюнстерберга, имеет явное преимущество по сравнению с наукой, поскольку дает возможность посвятить все свои мысли выражению только данного явления; оно, не объясняя причинно-следственных связей, изолирует это явление от окружающей действительности и, замыкая его в орбите непосредственного восприятия, не имеет никакого практического значения.

Значит, водораздел между наукой и искусством, по мнению Г. Мюнстерберга, всегда дает о себе знать: наука есть установление связей между явлениями, а искусство — бегство, изоляция от действительности. Отсюда смысл эстетического воспитания Г. Мюнстерберг видел в том, чтобы выработать в людях способность «заглушать всякую мысль о чем-то, что находится вне их сознания», забыть все и всякие практические потребности и интересы.

Разумеется, кое-где сквозь толщу идеалистических рассуждений у Г. Мюнстерберга пробиваются и рациональные идеи, — например, о том, что художественные образы, в отличие от научных понятий, являются предметом непосредственно чувственного восприятия; предметность в искусстве, по сравнению с наукой, го-

---

это якобы помочь человеку в «организации» действия, в «созидании», но ни в коем случае не в познании жизни, которое отрывается от созидания и противопоставляется ему. Отсюда проповедь «мистического озарения», «подсознательных импульсов», внеинтеллектуальной и антиинтеллектуальной интуиции, которая будто бы находит свое выражение в искусстве, отрешенном от действительности, в непосредственном созидании и восприятии произведений такого рода.

<sup>1</sup> H. Münsterberg. The Principles of Art Education. «A Modern Book of Aesthetics», p. 391.



ворит он, такова, что новые произведения не отрицают ранее созданных, и т. д. Но и эти здравые суждения служат для Мюнстерберга всего лишь объектом идеалистической спекуляции. Исходя из них, он вырывает непроходимую пропасть между наукой и искусством, отрицает практический смысл искусства и объективно верное отражение действительности в научных понятиях. Другими словами, он, как и Бергсон, одним росчерком пера фактически отвергает познавательное значение и науки и искусства.

Не подлежит сомнению, что в буржуазной эстетике эпохи империализма Бергсон стяжал себе лавры крупнейшего иррационалиста. Он имел и имеет немало последователей. «Рационалистическое движение, одной из форм которого является современный позитивизм, вызвало против себя реакцию,— пишет Жуссен в статье «Романтизм и философия Бергсона».— С ростом и развитием рационализма реакция против него становилась все сильнее. Реакция эта уже заметна у Беркли, отвергнувшего философские абстракции во имя здравого смысла. Она ярко выступает у Шопенгауэра... Философия Бергсона, исследующая в подвижной своей оригинальности внутреннюю жизнь, с большой силой и проницательностью продолжает этот протест против рационализма»<sup>1</sup>. Однако откровенное унижение и третирование разума, которое свойственно эстетике Бергсона и его преемников, теперь уже не котируется на Западе столь высоко, как раньше. Многие буржуазные теоретики ныне возражают против интуитивизма бергсоновского типа и требуют признания разума (конечно, не выходя за пределы идеализма).

Вот что пишет, например, американский эмпириосимволист Уилард Арнетт: «Искусство — это взгляд на вещи, а не опьянение. Оно — продукт интеллекта, который служит миру». Арнетт не согласен с теми, кто считает, что наука проверяется на практике, а искусство не требует такой проверки. «Если взять опыт в широком смысле,— заявляет он,— то нет большого разрыва между опытом, который подтверждает физическую гипотезу, и опытом, который помогает опреде-

---

<sup>1</sup> См. статью «Романтизм и философия Бергсона» в Собрании сочинений Бергсона, т. 4, стр. 199.

лить значение и качество стихотворения, пьесы или романа»<sup>1</sup>.

Вряд ли могут быть сомнения в том, что эти и подобные взгляды, которые имеют место в современной буржуазной эстетике, являются своеобразной реакцией на философию, проповедующую бессознательность художественного творчества. Но теории, которые предлагаются, не лучше. Так, упоминаясь выше Арнетт, играя словечком «опыт», видит общее между наукой и искусством в том, что и здесь и там человек имеет дело с символами, которые являются порождением человеческой фантазии, и в общей цели — внести порядок в хаос впечатлений, формируя истину. Тем самым результаты научного и художественного познания здесь сближаются, но так, что отрицается объективный характер и художественного образа и научного понятия.

Весьма любопытна также борьба вокруг идей Бергсона двух идеалистических течений — модернизма и неотомизма<sup>2</sup>. Эти течения равно признают мир творением божества, равно пекутся о «душах верующих» и о «незыблемости» религии. Однако в теории познания одни (модернисты) отказываются от разума во имя интуиции, другие (неотомисты) пытаются совместить веру и разум, претендуют на постижение роли разума в искусстве<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», June 1956, p. 449.

<sup>2</sup> Модернисты требуют критического отношения к Евангелию и некоторым религиозным догматам. Они считают, что надо отказаться от всего, что противоречит жизненному опыту людей, оставив лишь... веру в бога. Неотомизм в ряде пунктов пересекается с модернизмом. Но главное, на чем он настаивает, — это логическое доказательство «бытия божьего». Следовательно, и в первом и во втором случаях имеем дело с разновидностями неприкрытой мистики.

<sup>3</sup> «...Выводы теории Бергсона как своими отрицательными, так и своими положительными сторонами крайне благоприятны для религии, — пишет Жуссен. — Наука ослабила веру, пришлось поэтому пользоваться верой для ограничения претензий науки. Раз наука не знакомит нас с самим реальным, а только с одним из его видов, выводы науки не опасны для религии, претендующей подняться над самим реальным. Наука и религия, таким образом, ведают различными областями, и их взаимная независимость обеспечена...» (см. Бергсон. Собрание сочинений, т. 4, стр. 215).

Но разве можно решить правильно проблему чувственного и рационального в познании, находясь на позициях идеализма вообще, мистицизма в особенности? Конечно, нельзя. Эстетика неотомизма еще раз убеждает нас в этом.

Достаточно обратиться к трудам наиболее видного неотомиста наших дней — Жака Маритэна, чтобы стало ясно, что никакие ухищрения идеалистов не в состоянии пролить свет на истинную роль разума в художественном творчестве.

В работах Жака Маритэна — первоначально сторонника философской концепции Бергсона, а затем ее критика — немало славословий в честь разума. Он подчеркивает, что «красота — это, по существу, предмет ума». Не отрицает Жак Маритэн и роль чувственного опыта, живого созерцания. Он при всяком удобном случае отмечает, что роль чувств в восприятии красоты (поскольку речь идет о человеке) огромна. Связывая чувства и разум, восприятие и мышление, Жак Маритэн отстаивает тезис о том, что мышление всегда опирается на данные чувства и без них невозможно. «Всякая чувственная красота, — пишет он, — несомненно, предполагает некоторое наслаждение глаза, или уха, или воображения, но не может быть красоты там, где ум в какой-то мере тоже не наслаждается»<sup>1</sup>.

Все это способно ввести в заблуждение, особенно если учесть, что Маритэн нередко рассуждает об ощущениях как копиях действительности, что он постоянно пользуется терминами «реальная действительность» и т. п. На самом деле Жак Маритэн вовсе не собирается раскрывать настоящую роль разума в познании жизни. Правда, в философской концепции Маритэна, в том числе и в его работах, рассматривающих проблемы эстетики («Искусство и схоластика», «Положение поэзии», «Границы поэзии», «Ответственность художника»), искусству отводится место в сфере практического разума, в «сфере действия». Но художественное творчество, по его словам, отнюдь «не занимается жизнью», к тому же прекрасное противопоставляется им истине.

---

<sup>1</sup> J. Maritain. Art and Scholasticism. «A Modern Book of Aesthetics», pp. 10, 11—12.

При внимательном чтении работ Маритэна оказывается, что, согласно его концепции, возможности разума в художественно-образном познании жизни ограничены, и ограничены они именно потому, что мышление питается данными чувств, а чувства-де легко вводят нас в заблуждение.

Вместе с тем, признавая возможность рационального познания действительности, Маритэн считает, что разумное знание должно быть подчинено сверхразумному,— иначе говоря, свет разума должен померкнуть перед божественной верой. Если красота, указывает Маритэн, дает наслаждение уму, то это потому, что красота представляется уму как некоторое превосходство или совершенство в пропорции вещей; в основе же этих пропорций и отношений лежит духовное начало. «Ум,— пишет Маритэн,— радуется прекрасному, ибо в прекрасном он вновь находит себя; он узнает себя и соприкасается со своим подлинным светом»<sup>1</sup>.

Бездумное откровение — вот что выступает, согласно Маритэну, главным орудием познания в искусстве; разум — подчиненная сфера, которая является к тому же отблеском божественной сущности, познаваемой художником. Характерно, что, говоря о познании вещей, Маритэн исключает из познания «природное или естественное бытие»; с его точки зрения, существование вещи — это «интенциональное бытие», то есть «бытие на том уровне, когда оно нематериально».

Так все славословия в честь разума превращаются в дымовую завесу, прикрывающую эстетический мистицизм. И это довольно распространенное явление в современной буржуазной эстетике. Например, видный американский теоретик искусства Томас Манро, критикуя Олдоса Хаксли, пишет: «Искусство мало связано с инстинктами и эмоциями в их основных, скрытых, неразвитых формах, общих всем человеческим существам. Оно более связано с желанием и эмоциями, возникшими под влиянием культуры. Оно также связано с мыслями и мнениями, подобно науке». Словом, Т. Манро отмежевывается и от Фрейда с его преклонением перед бессознательными импульсами, и от Бергсона, унижающего науку и разум. Но что предлагает

---

<sup>1</sup> J. Maritain. Art and Scholasticism, p. 11.

он вместо концепции «бессознательного искусства»? Теорию, согласно которой «всякое вдохновение художника — это божественное откровение и как таковое представляет луч света из сверхъестественного мира»<sup>1</sup>. И получается, что, хотя Т. Манро и признает значение разума, фактически он ставит под сомнение познаваемость объективных законов внешнего мира и искусства, а также истинность научного и художественного познания действительности. Здесь отчетливо слышатся отголоски эстетической концепции Маритэна и вообще всей эстетики мистицизма, имеющей прочную традицию в современной буржуазной эстетике.

Хотя неотомизм Маритэна и интуитивизм Бергсона противостоят друг другу в современной буржуазной эстетике, но различия между ними — это оттенки идеализма в гносеологии. Несмотря на то что интуитивисты, следуя Бергсону, раздувают индивидуальное, а неотомисты общее, они обычно сходятся в принципах. Мы уже видели это. Но особенно явственно внутренняя связь между ними проявляется в практике упадочнического буржуазного искусства, например в сюрреализме. На художников этого направления оказали влияние и психоаналитическая тенденция «снов наяву», и учение Бергсона об интуиции, и идеи мистицизма, «сверхреальности».

Уже в первом «Манифесте сюрреализма» А. Бретон так формулировал суть этого течения: «Диктовка мысли, выключающая всякий контроль разума, всякое эстетическое и моральное предубеждение». В «Манифесте» провозглашалось освобождение от всех условностей и законов, этических и эстетических норм. Единственным орудием художественного творчества объявлялось воображение, которое призвано было увести из мира человеческих страстей и страданий в сферу «сверхреального», где беспредельно господствует иррационализм.

В дальнейшем игра извращенной фантазии и поиски «сверхреального» заняли у сюрреалистов еще большее место. И это понятно: сюрреалисты, формировавшиеся в период первой мировой войны, считали

---

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», December 1955, pp. 186—187.

себя «революционерами-новаторами» не только в искусстве, но и в общественной жизни. Затем началось размежевание: художники и мыслители, которые убедились на собственном опыте, что революционность сюрреализма мнимая, ушли от него к реализму, к народу (например, Л. Арагон, П. Элюар). Те же, которые оставались в лагере сюрреализма, катились дальше вниз. При этом некоторые, вроде А. Бретона, пытались маскироваться под друзей народа. Однако начиная с 30-х годов стало совершенно ясно, что идейная основа сюрреализма — это антидемократизм, культ слепой веры, подсознательного. Недаром в 1929 году к сюрреализму примкнули С. Дали, Танги, П. Челищев и другие. Совершенно в духе фрейдизма проповедники сюрреализма стали все настойчивее призывать художников опуститься в глубины своего «подсознания» и там черпать образы и темы своих произведений, творить в искусстве новый мир, не похожий на окружающий.

С позиций сюрреализма окружающий мир представляет собой сплошное игрище темных сил; подлинная свобода якобы начинается там, где личность становится над обществом, где она разрывает «стеснительные узы» общественных связей. Этот свой путь неистового буржуазного индивидуализма сюрреалисты пытаются обосновать и теоретически: источник зла в жизни они, подобно Фрейду, видят не в капиталистическом строе, который обрекает рабочий класс, широкие массы трудящихся на безработицу, жесточайшие лишения и страдания, а в противоречии, конфликте между цивилизацией, с одной стороны, и темными силами «подсознания» человека, его инстинктами — с другой.

Не секрет, что многие современные сюрреалисты называют себя «записывающим аппаратом подсознательного». А что получается в результате такого «бессознательного акта», отчетливо показывают произведения С. Дали, отмеченные, как утверждают даже его сторонники, печатью «параноических галлюцинаций», и весь мутный поток мистицизма, ужасов и кошмаров, который захлестывает современное буржуазное искусство.

Сюрреализм — наглядное свидетельство распада и разложения буржуазной культуры в эпоху империализма. Отвернувшись от действительности, отвергнув

«контроль рассудка», сюрреалисты погружаются в «тайны воображения», уводящего от действительности в мир абсурда, «логических несообразностей». И это объявляется искусством!

### ЭСТЕТИКА «АБСУРДА»

Иррационализм в буржуазной эстетике пустил столь глубокие корни, что многие ее представители объявляют весь мир скопищем таинственных, непостижимых сил. Так поступают прежде всего сторонники экзистенциализма, громко заявившие о своем появлении в середине 20-х годов нынешнего века. Свойственная современной реакционной эстетике вражда к логическому мышлению, к разуму получила в их доктрине наиболее полное выражение.

Правда, в своих книгах теоретики экзистенциализма на разный манер склоняют термин «существование» («экзистенция»). Можно подумать, будто представители этого направления всерьез озабочены решением вопроса об условиях человеческой жизни, о сущности общественного бытия. Однако тот, кто так подумает, глубоко ошибется: «смысл жизни», непогрешимыми истолкователями которого экзистенциалисты себя считают, на поверку оборачивается «мировой загадкой», «сфинксом», непознаваемой «вещью в себе».

Материализм, признающий существование внешнего мира независимым от человеческого сознания, экзистенциалисты третируют как наивный и грубый взгляд «непросвещенной толпы». Еще датский мистик С. Кьёркегор — духовный отец современного экзистенциализма — без каких-либо оговорок заявлял: «Существование нельзя мыслить». Нынешние его сторонники говорят, по сути дела, то же самое: «Ход событий непознаваем», «Мир и все, что в нем совершается, есть тайна». С точки зрения экзистенциализма реально существует лишь индивидуальное сознание. Существование, утверждает один из наиболее видных экзистенциалистов М. Хайдеггер, — это «сущее, которым являюсь всегда я сам»<sup>1</sup>. Все остальное, мол, от лукавого. Поэтому Хайдеггера и его единомышленников не сму-

---

<sup>1</sup> M. Heidegger. Sein und Zeit. Halle a. d. Saale, 1941, S. 53.

щает тот вопиющий разрыв между индивидуальным существованием (читай — сознанием) и общественным бытием, который имеется в их философских и эстетических трудах. «Нет никакого терминологического произвола, — заявляет Хайдеггер, — в том, что мы... обозначая сущее, которым являемся мы сами, игнорируем слова «жизнь» и «человек»<sup>1</sup>.

Многие экзистенциалисты стараются внушить людям, что действительность, их окружающая, — это царство Хаоса, царство Абсурда. И чем сильнее будет стремиться человек проникнуть в глубины мироздания, тем больше, мол, он будет убеждаться, что за сменой жизненных явлений скрывается непостижимая, таинственная, иррациональная основа. «Как только мы пытаемся познать действительность, — пишет К. Ясперс, — она исчезает»<sup>2</sup>.

Познание действительности, по мнению экзистенциалистов, не в силах дать истины; мышление — величайшее страдание и зло человечества. «Мышление, — утверждает К. Ясперс, — мешает существованию... не только не давая ему опоры в истинном понимании, но и делая его все более неуверенным и несчастным»<sup>3</sup>.

Исходя из этого, экзистенциалисты с яростью отчаяния нападают на познавательную способность как науки, так и искусства, хотя и делают вид, будто являются страстными поклонниками прекрасного. По сравнению с другими направлениями буржуазной философии экзистенциалисты уделяют особенно много внимания искусству, поскольку основные категории их философии связаны с психической жизнью человека (страх, отчаяние, надежда и т. д.). Поэтому экзистенциалисты претендуют на разрушение барьера, выдвинутого «традиционной мыслью между искусством и философией». Но сама сущность этого учения, его презрение к разуму, культ подсознательного и невыразимого, интерес к патологическим переживаниям и маниакальным психологическим чертам приводят к тому, что искусство противопоставляется науке, возвышается за счет ее принижения. Так, А. Камю, развивая «фило-

---

<sup>1</sup> M. Heidegger. Sein und Zeit. Halle a. d. Saale, 1941, S. 53.

<sup>2</sup> K. Jaspers. Von der Wahrheit. München, 1947, S. 31.

<sup>3</sup> Там же, стр. 69.



софию Абсурда», доказывал беспомощность человеческого существа в окружающем мире, объявлял искусство его единственным проводником в этом мире Абсурда.

В журнале Йельского университета не без основания говорится, что Камю пришел к выводу, согласно которому художнику «принадлежит последнее слово, потому что искусство является устойчивым и по-своему искупительным средством, приводящим к Абсурду»<sup>1</sup>. Действительно, Камю считал, что только «иррациональная прозорливость» может объяснить мир и природу человека. От действия этой «прозорливости» «чувство абсурда проясняется, уточняется»<sup>2</sup>. Правда, Камю предупреждал, что он «зашел бы слишком далеко, сказав, что мир абсурден. Этот мир в самом себе не является разумным». Но что этим хотел сказать Камю? Лишь то, что иррационален не только мир, но и человек, и его связи с этим миром хаоса. «Абсурд,— говорил он,— зависит от человека так же, как от мира, он их скрепляет столь крепко, как только ненависть может соединять существа. Это все, что я могу ясно различить в этом мире». Этой концепции «иррациональной прозорливости» человек, по мнению Камю, и должен «принести в жертву все», определять ею свое поведение.

Что же представляет собой, по понятиям экзистенциалистов, искусство?

Экзистенциалисты выключают искусство из жизни. Они сводят его всецело к способности приносить «наслаждение» и переживание. Произведение искусства, говорят они, в состоянии в той или иной мере раскрыть чувства человека, волнения его души, но никакого отражения действительности оно не дает, никакого познавательного значения для человека не имеет; цель художника, по их мнению, создать свой, отличный от реального мир, в котором умирают все житейские тревожнения. Каким образом? Путем мистического, духовного «озарения». По своему происхождению, отмечает К. Ясперс, искусство есть «озарение экзистенции», а экзистенция есть то, что «относится к самой себе и в

---

<sup>1</sup> «The Yale Review», 1956, № 3, p. 449.

<sup>2</sup> A. Camus. Le Mythe de Sisyphe. Gallimard, p. 37.

этом отношении к трансценденции»<sup>1</sup>, — словом, индивидуальное сознание, обращенное на самопознание, которое связывает его с трансценденцией, то есть с богом. Не менее характерна и позиция М. Хайдеггера. «Мы, — пишет он, — должны рассматривать произведения так, как они предстают перед теми, кто их переживает, кто пользуется, наслаждается ими»<sup>2</sup>.

Экзистенциалисты не отличают объект от субъекта. Они «растворяют» объект в субъекте, в переживаниях и подсознательных влечениях субъекта.

Американский философ Л. Фридман в своей статье «Психоанализ, экзистенциализм и эстетическая вселенная» специально отмечает, что «экзистенциализм лучше всего описывается как эстетическое восприятие чувствующего человека»<sup>3</sup>. При этом автор ссылается на то, что в работах экзистенциалистов осуществляется «клиническое описание зависимости воспринимаемого мира объектов от эстетического опыта»<sup>4</sup>, а понимание искусства сближается с «сублимацией половой энергии» на манер Фрейда<sup>5</sup>.

Таким образом, экзистенциалисты не жалеют слов, чтобы, принижая науку, всячески рекламировать искусство, которое, по их словам, дает первозданную правду, раскрывает человеческие чувства и подсознательные влечения, в отличие от науки, не способной проникнуть в глубинные сферы человеческого существования. Но все эти славословия по адресу искусства — лишь видимость.

Оказывается, познать человеческую жизнь люди, по уверениям экзистенциалистов, не могут и в сфере искусства, ибо человек вообще не в состоянии выйти за рамки индивидуальных переживаний. Больше того, — если верить экзистенциалистам, придется признать, что общество, народ — выдумка, а не реальность. Есть отдельные личности. Есть их разнообразные устремления. Но народа, классов, социальных групп — ничего этого в природе не существует. Да и «существование»

---

<sup>1</sup> K. Jaspers. Philosophie. Bd. I, Springer-Verlag, Berlin, Göttingen-Heidelberg, 1965, S. 331, 15.

<sup>2</sup> M. Heidegger. Holzwege. Frankfurt a/M., 1950, S. 9.

<sup>3</sup> «The Journal of Philosophy», 1958, № 15, p. 624.

<sup>4</sup> Там же, стр. 627.

<sup>5</sup> Там же, стр. 624.

отдельного человека, твердят они, ненадежно, так как человек — игрушка в руках случая: он слаб, немощен, бессилен перед лицом окружающего мира. Поэтому главное содержание человеческих переживаний составляет чувство страха, отчаяния, заброшенности, безнадёжности, отвращения, замкнутости, одиночества. Только в этих формах якобы человек и может почувствовать мир и свою собственную сущность. И мрачные чувства, по мнению экзистенциалистов, вызываются не какими-либо конкретными событиями, а извечными свойствами человеческой души, и прежде всего страхом перед смертью. Отсюда их излюбленный тезис: самое важное для человека — познать неизбежность смерти. Почему? Потому, что здесь, в предсмертных муках, человек в состоянии узнать до конца всю тщетность, бессмысленность земного существования. «Учиться жить и учиться умирать — одно и то же»<sup>1</sup>, — пишет К. Ясперс.

Пока человек, мол, мечется между различными возможными решениями, они представляются ему важными, но на деле все они одинаково бессмысленны, поскольку ведут лишь к смерти. Как раз в сознании своего бессилия перед судьбой и смертью человек, по мнению экзистенциалистов, и обретает величие, ибо освобождается от всяких иллюзий. Дух, утверждают они, получает полную свободу лишь тогда, когда стряхнет с себя «земную пыль». В соответствии с этим они пытаются представить и искусство как своеобразный наркотик: погружаясь в мечты, человек переживает их как реальность и тем самым пребывает в будущем, живет в мире искусства. Например, Ясперс величие художественного творчества видел в том, что оно выводит человека за пределы «повседневного существования», давая ему наслаждение, забвение, и даже имеет своей целью разрыв личности с «действительностью собственной жизни», вызывая в душе человека трагические страдания.

Понятие времени, по уверениям экзистенциалистов, никакого объективного содержания в себе не заключает. Время обратимо. Оно всецело во власти субъекта. И движется оно не от настоящего к будущему, а

---

<sup>1</sup> K. Jaspers. *Way to Wisdom*. L., 1951, p. 126.

от будущего к настоящему. В результате всякие грани между воображаемым и действительным утрачиваются. Пребывая в художественном «опьянении», в творческом экстазе, человек, утверждают экзистенциалисты, теряет все и всякие связи с земным существованием, получает подлинную свободу.

В этой связи экзистенциалисты особое внимание придают психоанализу, как одному из главных «источников обогащения экзистенциалистской мысли». Изолировав личность от общества, экзистенциалисты и в теории, и в художественной практике полностью погружены в мир субъективных переживаний, в основе которых нет ничего, кроме собственного «я». Тем самым они, как и фрейдисты, закрывают себе дорогу и к познанию духовного мира личности, хотя и претендуют на ведущую, главенствующую роль в области морали, как и в области эстетики. Художник, по словам Ясперса, не только отрешен от действительности, но и противостоит своим собственным произведениям как загадка.

В своих многочисленных трудах экзистенциалисты проводят мысль, будто всякое общество — враг человека. Заметьте: речь идет не об отношениях эксплуатации, царящих в капиталистическом обществе, а о любых общественных связях. Это самая откровенная проповедь буржуазного индивидуализма. И тот факт, что эстетика и художественная практика у экзистенциалистов нередко смыкаются, делает это направление особенно опасным. Тем более что идеализм в эстетических теориях экзистенциалистов зачастую преподносится читателям в весьма замысловатой форме, нарочито трудной для понимания. Они действуют здесь по принципу: «Чем неопределеннее, тем лучше».

Вот как поступает, например, Хайдеггер в своей работе «Бытие и время», которую в буржуазной философии считают «откровением выдающегося мыслителя». Эта работа хотя и не отличается ясностью, как, положим, и другие его труды по философии и эстетике, но действительно проливает свет на многое, в частности на субъективно-идеалистический характер хайдеггеровской эстетики. Достаточно сказать следующее: Хайдеггер с полным основанием исходит из того, что вопрос о сущности искусства есть вопрос о его происхождении. Но, определяя сущность искусства через

сущность художественного произведения и наоборот, Хайдеггер впадает в тавтологию. И это его отнюдь не смущает: имея дело с произведениями человека или человеческими сущностями, мы, по мнению Хайдеггера, от тавтологии (ошибки круга) вообще не в состоянии избавиться, ибо, как он указывает, тавтология имеет место уже при определении основного понятия экзистенциализма — «существования»: «Существование — это сущее, которым являюсь я сам».

Правда, Хайдеггер, играя словами, старается всячески завуалировать идеалистический смысл понятия «существование». Он стремится представить дело так, будто в своей философии преодолел и идеализм, и материализм (реализм, по терминологии Хайдеггера). Однако, отрицая, по сути дела, независимое от сознания существование материального мира, Хайдеггер постепенно раскрывает идеалистическое существо своей философии и эстетики, но стыдливо, застенчиво.

Какова природа произведения искусства? Можно ли назвать его вещью? Вот вопросы, которые так или иначе ставит Хайдеггер и делает вид, что старается подойти к их решению с разных сторон, «диалектически». Мы, пишет он, называем вещи объектами и, определяя природу этих вещей, указываем на то, что предмет является носителем определенных свойств. С другой стороны, есть и иное определение: вещь — это единство многообразных восприятий, ощущений.

Хайдеггер стремится показать, что в первом случае он формулирует материалистический тезис о природе искусства, а во втором — идеалистический. Однако это жалкий софизм, не больше. Да и сам прием, к которому он прибегает, далеко не нов.

Известно, что многие теоретики буржуазного искусства не прочь занять разные позиции по вопросу о практической функции искусства — одни из них (например, Кроче) ставят под сомнение практическую сторону искусства и говорят о нем как о чистом познании; другие, вроде Маритэна, наоборот, рассматривают искусство как практическую деятельность. Но это не мешает им оставаться идеалистами. Вообще в современной буржуазной эстетике стало общим местом противопоставлять познание и созидание, говоря о процессе художественного творчества. И делается это

обычно нарочито, в рамках заранее обдуманного намерения: с тем, чтобы вопрос об отношении художественного сознания к бытию подменить другим вопросом — о роли практики в процессе художественного познания. А подмена этих понятий в свою очередь имеет целью затушевать основной вопрос философии в области эстетики и кратчайшим путем прийти к идеализму, поскольку практика может быть лишь человеческой деятельностью, без людей и до людей она невозможна.

Хайдеггер не составляет здесь исключения. Художественное творчество он мыслит как «созидание», даже ссылается на первородство этого понятия у древних греков, но «созидание» уподобляет «способу знания», «восприятия», которые в конечном счете отрывает от практической деятельности, сводя искусство к самоценному «интуитивному видению».

По образу и подобию своих предшественников он тоже подменяет вопрос о природе искусства — об отношении художественного сознания к бытию — другим вопросом: можно ли назвать произведение искусства вещью?

Хайдеггер утверждает: «вещность» — вот то общее, что есть у искусства с другими вещами, но есть у искусства и «другое», особенное, специфическое. Это — аллегория и символ, раскрывающие «таинственный и сокровенный смысл бытия».

Хайдеггер, разумеется, знает, что идеалист, не изменяя своим убеждениям, может сказать, что произведение искусства, как и всякая вещь, есть сумма ощущений, восприятий человека. Он знает и другое: материалисты вовсе не отрицают, что искусство есть духовная деятельность, результатом которой являются художественные ценности, способные стать предметом непосредственно чувственного восприятия человека. И тем не менее Хайдеггер пытается делать вид, что к пониманию и материализма и идеализма в эстетике он подходит объективно, акцентируя внимание на категории «вещность».

Нет, демаркационная линия между материализмом и идеализмом пролегает не в этой плоскости. Суть дела в том, что материалисты признают существование вещей вне сознания, а идеалисты объявляют их порожд-

дением сознания. Поэтому естественно было бы ожидать, что Хайдеггер примет одно из этих определений. Ни подлинный материалист, ни откровенный идеалист не затруднялись бы в данном случае сделать выбор. Хайдеггер же поступает по-другому. Он отдает себе ясный отчет в том, что искусство — явление сложное, что оно, будучи элементом культуры, всегда существует в материальной форме, но решающее значение в нем принадлежит эмоционально-духовному содержанию. И, учитывая это, Хайдеггер пытается с помощью различного рода софизмов затушевать материалистическое положение об искусстве как отражении объективной действительности, существующей вне и независимо от чьего-либо сознания. Именно с этой целью он вместо рассмотрения вопроса о природе искусства, о его отношении к бытию предлагает ответить на вопрос: можно ли говорить об искусстве как о созидании вещей? И, приведя два указанных выше определения вещи, заявляет: первое определение правильно, но столь же правильно и второе. А затем тут же добавляет: «Это еще одна причина сомневаться в их истинности». В дальнейшем оказывается, что Хайдеггер различает «правильное» и «истинное», утверждая, что истина не полностью охватывается понятием «правильное». Истина в его понимании — это «обнаружение существования», то есть того, «чем является существующая реальность, бытие». А бытие, как он утверждает, — не что иное, как сущее в отношении к экзистенции, то есть к так называемому «подлинному» человеческому существованию, другими словами — к самому себе. И выходит, предметом мышления делается не объективная реальность, а само сознание. Хайдеггер решительно возражает против того, чтобы рассматривать истину как «соответствие познания с вещью» или как «правильность». Истина, по Хайдеггеру, каждый раз творится в самом акте создания художественного произведения и в процессе его созерцания, восприятия, причем речь идет здесь не о неповторимости художественного образа, а об истине как «модусе бытия существования». Такая позиция закономерно приводит Хайдеггера к выводу, что объективной истины нет, истина всегда субъективна, то есть к субъективному идеализму и в философии и в эсте-

тике (об этом убедительно свидетельствуют такие его работы, как «Происхождение искусства», о Ницше, о Гельдерлине и другие).

Правда, Хайдеггер и другие экзистенциалисты не ограничиваются указанным выше определением вещи. Они приводят и другое, которое гласит: вещь есть абстрактное понятие,— и подводят под него, это понятие, и материю, и сознание, «планы», «размышления», «настроения» и т. д. В результате, определяя категорию «вещность», Хайдеггер не видит никакой разницы между материей и сознанием, материя растворяется в понятии, в сознании.

Суть экзистенциализма — субъективный идеализм. Но экзистенциалисты и в философии, и в эстетике готовы принять на свое вооружение все, что угодно, если речь идет об аргументах идеалистических школ и школ<sup>1</sup>.

В этом отношении весьма показательно то, что пишет, комментируя эстетические взгляды Хайдеггера, американский профессор Ганс Егер. Он довольно удачно вводит читателя в мир философии и эстетики Хайдеггера, обращаясь к картине Ван Гога, изображающей пару крестьянских башмаков. Развивая в связи с этой картиной мысли Хайдеггера, который специально избрал для своего анализа эту картину, желая постичь и объяснить «мир вещей», избегая человека, Егер отмечает: «Когда мы говорим, что башмаки сделаны из кожи, которой придана определенная форма, мы находимся еще во власти старого определения вещи как единства содержания и формы. Для чего эти башмаки? Для того, чтобы служить нам чем-то. Но живопись Ван Гога показывает нам башмаки как таковые в пустом пространстве. И ничего больше»<sup>2</sup>. Искусство, дескать, тем и обнаруживает истинную природу реального существования явлений, или, го-

---

<sup>1</sup> Эстетика экзистенциализма — явление сложное. Будучи по своей философской основе субъективно-идеалистической, она характеризуется большой пестротой взглядов, если говорить о ее отдельных представителях. Следует отметить, что существует и католический экзистенциализм, во главе которого стоит Г. Марсель.

<sup>2</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», September 1958, № 1, p. 60.



воря языком экзистенциалистов, существующей реальности, что оно ни с какими практическими интересами не связано. Более того. Само понятие существования реальности экзистенциалисты толкуют превратно: они говорят о бытии сознания. «Вещи» признаются ими истинными лишь в том случае, если они мыслятся вне объективных отношений человека к предметному миру, изолируются от жизни, человеческих потребностей,—иначе говоря, берутся как некое чистое понятие.

С точки зрения экзистенциалистов, все, что входит в сферу практических интересов, утрачивает истинную сущность; только искусство возвращает нам «вещь» в ее, так сказать, первородном, чистом виде. Оттого, дескать, и привлекательны «Башмаки» Ван Гога: они «очищены» от всего земного, от всего «практического» — это башмаки в пустоте, то есть абстракция вещи, имеющая свое независимое существование.

В данном случае нет необходимости говорить о том, в какой мере правильна оценка, данная выше натюрморту Ван Гога. Заметим только, что произведение Ван Гога «Башмаки» на самом деле ярко передает через вещи характер и условия жизни человека. Оно никак не уместается в концепцию экзистенциалистской эстетики, что убедительно показывает и анализ этой картины, сделанный Хайдеггером и его последователями. Но как бы там ни было, эстетическая концепция экзистенциализма выступает в данном примере весьма ясно. О чем она свидетельствует? О том, что сущность искусства в экзистенциалистской эстетике искажается. Художественные образы здесь превращаются в мистические понятия в себе и для себя существующих «вещей», в то время как искусство на самом деле имеет своей целью изображение предметного мира и человека в его отношениях к вещам, к действительности. «Истина,—пишет Егер,—это нечто, которое выходит наружу, всплывает на поверхность, поднимается из сокрытого в несокрытое»; экзистенциалистская «концепция искусства как обнаружения истины,—продолжает он,—отличается от старомодной концепции, согласно которой истина есть подражание или воспроизведение действительности, и что истинность в искусстве

состоит в изображении вещей, так, чтобы они были похожи на действительность»<sup>1</sup>.

Вот для чего потребовалось Хайдеггеру различать «правильность» и «истинность». Экзистенциалисты говорят: истина воспроизводит не действительность, а «мир». Но что такое мир? Объективная реальность, вселенная? Нет, ни в коей мере. Егер пишет: «Когда Хайдеггер определяет основное существование вещей как их существование в мире, то это не значит, что мир есть окружающая среда или совокупность объектов в этой среде; мир не содержит объектов, он не материален. Это индивидуальный, а не объективный мир»<sup>2</sup>. «Мир» у Хайдеггера — это «беспредметное», которому подчинены люди, пока живут, находятся в «бытии».

Так Хайдеггер и другие экзистенциалисты воображают, что они в философии и в эстетике поднялись и над материализмом и над идеализмом, играя понятиями «вещность», «мир», «чистые вещи» и т. д. Но это банальный софизм. Все их претензии устранить с помощью софистических выкрутасов противоположность материализма и идеализма в философии и эстетике тщетны. Однако софизмы подобного рода все чаще вводятся в обиход современной буржуазной философии. Разумеется, это не от хорошей жизни: открыто выступать от имени идеализма многие современные буржуазные теоретики не желают и стараются замаскировать идеалистическую сущность своих теорий.

Именно так поступают экзистенциалисты в области эстетики. Они утверждают: произведения искусства создают истину (она, указывает Хайдеггер, одновременно и «неистина», поскольку истина — удел логики, а не эстетики), создавая мир. А «мир» в их понимании, как об этом уже говорилось выше, есть «сфера духа», реализация «возможностей», заложенных в сознании. И получается, что мир есть продукт их творческого воображения. Точь-в-точь как у символистов:

Создал я в тайных мечтах  
Мир идеальный природы.  
Что перед ним этот прах:  
Степи, и скалы, и воды.

---

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», p. 61.

<sup>2</sup> Там же, стр. 62.

Хайдеггер замечает: мир — область, которая «трансцендирует внешний мир». Может показаться, будто экзистенциалисты признают, что искусство связано с «земным». Однако, по их мнению, «...мы не можем связывать его (принятие мира.— А. Е.) ни с понятием мира как материи, ни с землей (планетой)»<sup>1</sup>. Разграничивая такие понятия, как «мир» и «земля», на которой и в которой «основывает исторический человек свое житие в мире», Хайдеггер подчеркивает, что «мир» — единственная реальность для человека, но это духовная, «невещественная» среда, которую человек наследует и которая воздействует на его сознание, в результате чего и возникает «субъективный мир» («земля»), а стало быть, и субъективный мир художника. Вот почему Хайдеггер и говорит: не художник создает произведение, а произведение — художника. Другими словами, произведение, формируя духовно-культурную среду («мир»), создает индивидуальное сознание художника, а создавать, указывает Хайдеггер, «означает в строгом смысле слова мыслить»<sup>2</sup>.

В мире искусства, по мнению экзистенциалистов, нет никаких точек соприкосновения с предметным миром, с вещами, которые окружают людей и на которые они в своей производственной практике воздействуют. Это область сознания, в которой художник — полный властелин. Произведения искусства представляют собой якобы не что иное, как комплекс субъективных впечатлений, не имеющих объективного содержания, мифы, не связанные с действительностью. Такова суть эстетики экзистенциализма.

\* \* \*

Наступление на разум, на познавательную способность науки и искусства — характерная черта современной буржуазной эстетики. Где та питательная среда, на которой вырастает этот иррационализм?

---

<sup>1</sup> «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», p. 63.

<sup>2</sup> Следует иметь в виду, что М. Хайдеггер, метафизически противопоставляя человека и «вещный мир», рассматривает личность вне конкретной истории, вне «социальной среды, вне социальных связей» («MAN»). Всю историю общества он сводит к истории «духа», к истории философии и искусства.

Сами иррационалисты не прочь выдать свой пессимизм, свою мистику за адекватное выражение человеческой природы. Но это, разумеется, неправда. Не в психике человека надо искать корни иррационализма и даже не в реакционной буржуазной идеологии, а в конечном счете в том общем кризисе капитализма, который находит свое выражение и в буржуазной идеологии, и в буржуазной культуре.

В условиях, когда здание современного капитализма сотрясается под могучими ударами, когда неодолимо крепнет мировое социалистическое содружество, есть отчего прийти в замешательство буржуазным идеологам. Их страшит настоящее и еще больше будущее. Отсюда проповедь иррационализма, атаки на разум и истину во всех сферах современной идеологии, в том числе в области эстетики и искусства. И именно потому, что идеология, защищающая классовые устремления империалистической буржуазии, есть выражение загнивания капиталистической системы в целом, упадок современной буржуазной эстетики не случайное, а исторически закономерное, неизбежное явление.

## ГЛУБЖЕ РАЗРАБАТЫВАТЬ ТЕОРИЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

**XXIV** съезд партии, решения ЦК КПСС о художественной критике и киноискусстве нацеливают нас на всестороннюю и глубокую разработку теории социалистического реализма. Это диктуется и тем, что жизнь и искусство по мере нашего движения к коммунизму ставят перед теорией, художественной критикой все новые и новые задачи. И тем, что в наши дни острейших идеологических схваток на международной арене теория и искусство социалистического реализма вышли на авансцену борьбы за ум и душу человека, за его чувства и мысли, его мировоззрение.

### I

В разработке вопросов марксистско-ленинской эстетики, теории социалистического реализма нам есть чем гордиться. Советские художники, теоретики и критики успешно работают над такими проблемами, как эстетическое значение коммунистической партийности, народность искусства, коммунистический общественно-эстетический идеал и его роль в процессе художественного

познания, диалектика формы и содержания, новаторство искусства социалистического реализма, его отношение к классическому наследию и т. д. Причем исследования эти все чаще охватывают широкое поле всей многонациональной советской литературы и, более того, ведутся на базе международного опыта социалистического искусства как в плане общеэстетическом, так и применительно к различным видам художественного творчества. Это поистине коллективный творческий труд, в ходе которого происходит непрерывное приращение научных знаний, обогащение, углубление эстетических категорий, понятий теории социалистического реализма. И хотя этот процесс не свободен от тех или иных издержек, недостатков, одно ясно: марксистская мысль неутомимо движется вперед. И напомнить об этом полезно уже по одному тому, что из поступательного движения эстетической науки кое-кем за рубежом делаются порой явно ошибочные выводы. Например, говорят: если представления о методе социалистического реализма со временем меняются, то не лучше ли вообще отказаться от этого понятия или по крайней мере ограничить его смысл? Как будто изменчивость представлений может поколебать объективное содержание научной категории! Как будто эстетические понятия и все другие категории науки могут оставаться неподвижными!

Нет, в процессе развития жизни и искусства эстетические понятия обогащаются все новыми и новыми моментами, определениями. И это признак теоретического возмужания эстетической науки. Не надо только смешивать объективное содержание понятия и представление о нем. Иначе возможны и односторонние, даже ошибочные суждения, которые противоречат живой практике, тенденциям искусства социалистического реализма, сущности его метода, раскрывающего жизнь в ее многообразных проявлениях, в развитии (имеется в виду искусство в целом, а не отдельные виды или жанры), с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала.

Вспомним, какие жаркие споры шли в свое время о том, нужна ли нам психологическая драма. Но появились психологические драмы Горького, Афиногенова, Леонова, Корнейчука, Якобсона, Ауэзова, Арбузова, Ро-

зова, Марцинкявичюса, Яшена, Амира, Карима (перечень имен можно было бы, конечно, значительно увеличить), и сама жизнь, практика развивающегося искусства сняли этот вопрос, показав, сколь неправильны были представления тех, кто отлучал жанр психологической драмы от социалистического реализма. Впрочем, могут быть явления и более сложные. Теория социалистического реализма преодолевала и преодолевает на своем пути не только ложные, но и односторонние представления. Совсем еще недавно, например, канонизировались без всяких на то оснований отдельные стороны искусства, пусть и верно подмеченные, — скажем, активный, наступательный характер положительного героя в произведениях социалистического реализма. К сожалению, говоря об этом бесконечное множество раз, одни теоретики забывали, что в этих представлениях была и определенная доля истины; другие же, напротив, не учитывали, что эти и подобные им выводы имели не абсолютный, а относительный характер, что они углублялись, уточнялись в процессе развития теории социалистического реализма.

Категории, раскрывающие суть теории, метода социалистического реализма, разумеется, менее подвижны, чем эстетические представления. Но и они развиваются, представляя собой не что иное, как итог, вывод из истории познания — и теоретического и художественного. Отсюда ясно, что и художественная критика и марксистско-ленинская эстетика в целом не могут обойтись без теоретического обобщения новых эстетических явлений. И если говорить о путях совершенствования художественной критики, то это, на мой взгляд, прежде всего дальнейшее углубление ее органической связи с марксистско-ленинской эстетикой — и в том смысле, что художественная критика должна всегда и во всем твердо опираться на принципы марксистско-ленинской эстетики, и в том смысле, чтобы художественная критика в свою очередь способствовала дальнейшему развитию эстетики, анализируя и обобщая новый художественный опыт, накопленный литературой, всем искусством. Наконец, и эстетика может успешно двигаться вперед только при условии, если будет неразрывно связана с современным художественным процессом, активно участвовать в развитии художественной критики.

Конечно, объективно верные суждения о произведениях искусства требуют от каждого художника, критика, эстетика определенного мужества: похвала всегда приятна, а вот критические замечания и высказывать, и тем более правильно воспринимать — дело не простое. Но и одного мужества здесь мало. Необходимо владеть научными, объективно верными критериями, которые способны обеспечить надежность, глубину исследования и истолкования художественного произведения, а такие критерии могут дать только марксистско-ленинская наука, марксистско-ленинская эстетика, теория социалистического реализма<sup>1</sup>. Видимо, надо глубже изучать теорию социалистического реализма и историю ее развития как у нас, так и в других странах.

---

<sup>1</sup> По изучению искусства социалистического реализма, его метода проведена уже большая исследовательская работа. В частности, из трудов по литературоведению можно назвать: «История советской многонациональной литературы» в 6 томах. М., «Наука»; Г. Марков. Советская литература в борьбе за коммунистическое строительство и ее задачи в свете решений XXIV съезда КПСС. «Пятый съезд писателей СССР». Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1972; М. Храпченко. Октябрьская революция и творческие принципы социалистической литературы. В кн. «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы». М., «Советский писатель», 1970; Б. Сучков. Октябрь и художественная мысль. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., «Наука», 1970; Л. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., «Советский писатель», 1964; Д. Марков. Генезис социалистического реализма. М., «Наука», 1970; Г. Ломидзе. Интернациональный пафос советской литературы. М., «Советский писатель», 1970; С. Петров. Возникновение и формирование социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1970; В. Иванов. О сущности социалистического реализма. М., «Художественная литература», 1965; А. Метченко. Кровное, завоеванное. М., «Советский писатель», 1971; В. Щербина. Великий Октябрь и проблемы развития мировой литературы. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., «Наука», 1970; «Наш современник». М., «Советский писатель», 1964; А. Мясников. Теоретический опыт советского литературоведения. В кн. «Великая Октябрьская социалистическая революция и мировая литература». М., «Наука», 1970; Н. Шамота. Художник и народ. М., «Советский писатель», 1960; Ю. Барабаш. О народности. М., «Советский писатель», 1970; Л. Новиченко. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. М., 1959; А. Ов-



Можно признать, что теоретики еще не всегда поспевают за художественной практикой социалистического реализма. Однако не подлежит сомнению, что его теория имеет прочные философские основания в ленинской теории отражения, в ленинском учении о коммунистической партийности искусства. Она, эта теория, всегда глубже отдельного факта, явления художественного творчества, как бы ни были они примечательны. Вероятно, следует согласиться с Брехтом, который в статье «Широта и многообразие реалистического метода» писал: «Опасно связывать великое понятие реализма с двумя-тремя именами, как бы знамениты они ни были, и провозглашать два-три формальных приема, как бы полезны они ни были, единственным и непогрешимым творческим методом». К этому можно было бы добавить, что метод социалистического реализма никогда не может быть раскрыт полностью не только в одном произведении, но даже в одном жанре, виде искусства, ибо каждый из них характеризуется своей спецификой, имеет, так сказать, свой «разрез», свой уровень познания жизни. И теория, следовательно, должна установить взаимосвязь этих уровней, исторических ступеней художественного познания, свести воедино их существенные черты, вырабатывая научные категории и тем более создавая цельную концепцию искусства социалистического реализма, где каждая категория должна занять определенное место в соответствии со своим познавательным значением, обобщая всемирно-историческую художественную практику.

---

ч а р е н к о. Социалистический реализм и современный литературный процесс. М., «Советский писатель», 1968; В. Н о в и к о в. Художественная правда и диалектика творчества. М., «Советский писатель», 1971; В. О з е р о в. На путях социалистического реализма. М., «Советский писатель», 1958; М. П а р х о м е н к о. Обновление традиций. М., «Художественная литература», 1970; В. К о в а л е в. Многообразие стилей в советской литературе. М.—Л., «Наука», 1965; К. М у р а т о в а. Возникновение социалистического реализма в русской литературе. М.—Л., «Наука», 1966; Я. Э л ь с б е р г. Ленинское наследие, жизнь и литература, изд. 2-е, доп. М., «Художественная литература», 1973; Л. Я к и м е н к о. Герой и новаторство советской литературы. М., «Художественная литература», 1964.

В связи с этим вряд ли можно обойти молчанием важную проблему метода и стилей социалистического реализма, поставленную XXIV съездом партии в центр внимания эстетической мысли и художественной практики. Эта проблема имеет свою историю, причем весьма поучительную. Но мне хотелось бы сказать о настоящем: если проблема взаимосвязи марксистско-ленинского мировоззрения и метода социалистического реализма разработана нашими теоретиками достаточно глубоко, основательно, то о творческом методе и стилях социалистического реализма этого сказать еще нельзя. Более того. Иные теоретики возвышают художественный стиль за счет творческого метода, всячески раздувая «материальную сторону» в искусстве и предавая забвению гносеологию. Тем самым в конечном счете отвергается или принижается идеологическое значение искусства, отрицается познавательная сущность художественного стиля, а следовательно, и творческий метод социалистического реализма.

Гносеология всегда мстит за пренебрежение ею. Вне художественного познания, то есть метода, невозможно правильно понять и художественные стили. И еще: порой не учитывается, что речь должна идти не просто о многообразии художественных стилей, а о развитии их на базе социалистического реализма. Недаром в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии на это было обращено особое внимание. И проблема эта широкая, комплексная. Она требует не только коллективных усилий специалистов разных областей науки — философов, психологов, историков и т. д., но и содружества творческих союзов. Не менее важна разработка и другого сложного вопроса — о диалектике содержания и формы в искусстве, о сущности художественной формы. Исследование этих проблем имеет принципиальное, серьезное значение и в борьбе против буржуазной идеологии и ревизионизма в эстетике, и в дальнейшем развитии искусства социалистического реализма. При этом хотелось бы заметить, что метод и стили социалистического реализма должны изучаться не просто в аспектах аксиологии, семиотики и т. д., получающих у нас все более широкое распространение. Не возражая в принципе против этих аспектов, уместно подчеркнуть, что нам нужна цельная теория художественных стилей социалистического

реализма во взаимосвязи всех ее категорий, всесторонне раскрывающих суть метода. В какой-то мере тут могут помочь и семиотика, и структурный анализ, и другие методические приемы научного анализа, но, повторяем, лишь в какой-то мере, ибо никакие методические приемы не в состоянии заменить и отменить научную методологию исследования художественных явлений.

Совершенно очевидно также, что теория художественных стилей социалистического реализма не может быть сведена и к простому описанию стилей отдельных художников. Даже если бы и удалось такое «описание» применительно к индивидуальным особенностям творчества художников всех периодов и народов, то теория стилей социалистического реализма все равно не была бы создана. Мало того — «описание» стилей таит в себе известную опасность отрицания самой теории, поскольку каждый из них приобретал бы в таком случае самостоятельное, независимое существование; до общих гносеологических основ мы здесь не дошли бы.

Изучение стилей художников — дело нужное, необходимое. Но это лишь одна из предпосылок создания и развития теории социалистического реализма. Конечно, крайне важно, следуя принципам научного историзма, найти в многообразии стилей и форм социалистического реализма повторяющееся (разумеется, в своеобразном виде), устойчивое и на отдельных этапах общественного развития и в целом, чтобы объяснить новаторскую сущность метода социалистического реализма, его стилей, принципов формообразования. Однако и выявление повторяющихся тенденций стилеобразования и формообразования в конкретных видах, жанрах и в искусстве социалистического реализма в целом на определенных этапах его развития явно недостаточно для достоверных выводов о закономерных связях художественных явлений, о диалектике метода и стилей социалистического реализма. Чтобы в процессе изучения творчества отдельных художников и даже целых народов объяснить сущность, историческое своеобразие метода и стилей социалистического реализма, надо дойти до познания их объективной обусловленности — и социальной, и гносеологической, до познания внутренней взаимосвязи

«социального» и «познавательного» в развитии идейно-эстетической сущности социалистического реализма, сложного «механизма» этого взаимодействия в ходе поступательного движения социалистической художественной культуры.

### III

Нельзя не учитывать и того, что искусство социалистического реализма имеет свои берега, в пределах которых надо изучать стили, художественные формы, творческий метод. Вне этих берегов метод перестает быть тем качественно новым типом реализма, который с полным основанием можно характеризовать как реализм социалистического, коммунистического искусства<sup>1</sup>.

Конечно, в искусстве социалистического реализма художественные стили и формы многообразны, как многообразна сама жизнь, которую они отражают, и столь же неисчерпаемы, как процесс познания и как человек в своих деяниях, борьбе, в своем непрерывном духовном, идейно-эмоциональном росте в процессе революционного изменения мира, построения социалистического, коммунистического общества.

Не подлежит сомнению и то, что в разные периоды развития социалистического искусства на первый план художественного познания выдвигаются различные стороны действительности, конфликты, явления; в результате раскрываются все новые и новые потенциальные возможности метода. И поэтому познавательные принципы социалистического реализма — в тех жанровых формах, в каких они выступают в тот или иной исторический период в различных видах искусства, — неправомерно превращать в универсальный критерий. Их нельзя, не рискуя впасть в грубую ошибку, и механически переносить на другие исторические периоды.

Все это можно было бы проиллюстрировать на большом фактическом материале. Но не менее важно, ду-

---

<sup>1</sup> См. об этом мою статью «Творческий метод социалистического, коммунистического искусства» («Коммунист», 1963, № 14).

маю, подчеркнуть и другую сторону, а именно: при всех изменениях, которые наблюдаются в процессе развития искусства социалистического реализма, его метода вместе с жизнью, ростом культуры, эстетического сознания и художественных потребностей народа, в нем есть нечто общее, устойчивое. Это принципы художественно-образного познания жизни в ее коренных основах, объективные законы развития социалистического искусства, которые своеобразно проявляются в творчестве различных художников и в разные периоды в тех или иных видах искусства, в индивидуальных стилях, жанрах. Только понимать их надо не в статике, а в динамике, в диалектическом единстве общего и особенного, в единстве традиций и новаторства. Словом, это не метафизические, а исторически развивающиеся принципы и соответствующие им научные понятия теории, марксистско-ленинской эстетики, понятия, которые, не имея ничего общего с догмами, вполне, однако, определены, исторически конкретны, дабы отличить явления искусства социалистического реализма от всех других, особенно от формализма и натурализма. Эти понятия достаточно гибки, чтобы следовать за движением художественной практики, но отнюдь не «каучуковые», чтобы все, что возникает в ней, подводить под эстетическую крышу социалистического реализма. Впасть в абсолютный релятивизм столь же плохо, как и в догматизм. Мало видеть развитие искусства социалистического реализма, надо отдавать себе отчет и в том, что оно совершается на базе определенных принципов, которые в своей основе сохраняют устойчивость и потому имеют всеобщее значение.

Не следует также забывать о том, что в художественной практике современности наряду с передовым бывает и ущербное, что не все «новые стилеобразующие явления» можно отнести к социалистическому реализму: прежде надо выяснить, отвечает ли это новое социалистической идеологии, насколько оно коммунистично. Ведь и в жизни социалистического общества есть пережитки прошлого, которые требуют преодоления. Бывает и так: в силу тех или иных причин отдельные художники вдруг обращаются к формалистическим вывертам или возвращаются к истори-

чески пройденным ступеням реализма и осваивают его опыт, точнее — определенные стороны его, не с высоты культурных достижений современности, коммунистического общественно-эстетического идеала, а с эстетических позиций прошлого. При этом в литературу и живопись, а также в другие виды искусства зачастую привносятся и бывшая тональность, и бывшая идейно-эмоциональная оценка явлений и характеров (например, присущая тем или иным реалистам XIX века).

Бряд ли правомерно утверждать, что здесь *буквальное* возвращение к прошлому. Буквального повторения в искусстве не бывает. Тут сказывается внеисторический подход к отражению действительности, отход от конкретно-исторического познания. Оттого и напрашиваются аналогии то с Буниным, то с Глебом Успенским, то с «физиологическими очерками» XIX века.

Однако, как бы ни были соблазнительны подобные аналогии, они мало помогают делу. И не только потому, что «старое» в новых условиях приобретает другое звучание и значение. И не только потому, что произведения великих реалистов прошлого — Пушкина и Гоголя, Тургенева и Гончарова, Достоевского и Толстого, Лермонтова и Чехова — никогда не устаревают. Главное в том, что всякая имитация, даже самая совершенная, не в состоянии передать ни той непосредственности мыслей и чувств, которая была присуща великим художникам былых времен, ни тем более исторического своеобразия социалистического образа жизни. И дело не в том, что авторы подобных произведений — современные «бытописатели» (этот аспект и уровень художественного изображения в искусстве социалистического реализма отнюдь не исключаются), а в том, что новый, социалистический быт они понимают и трактуют по-старому. Поступательное движение советского общества, пафос этого движения, который охватывает и быт, им не удастся передать даже в том случае, если они талантливо рисуют отдельные моменты в жизни людей и их психологические переживания, ибо их установка — это установка на изображение внесоциальных характеров, «людей вообще».

Это касается и приемов, форм художественного

изображения, что особенно наглядно проявляется у живописцев, которые, создавая сюжетные картины о современности, нарочито «работают» под лубок, детский рисунок, русскую икону и т. д., уверяя, будто тем самым они выступают проводниками «духа народности», «национальной свежести» в искусстве, непосредственности чувств, в противовес холодной рассудочности.

Разумеется, холодная рассудочность противопоставлена искусству, но нельзя одну рассудочность подменять другой, основанной на наивной уверенности в том, что художник якобы может взирать на окружающий мир «глазами предков». Разве можно игнорировать современную культуру, пренебрегать ее эстетическими достижениями? Ставка на архаику, идеализация патриархальщины означает так или иначе обход социалистического этапа в развитии народа, нации, страны, того нового, что принес с собою социализм и в жизнь, и в художественное творчество.

#### IV

Сейчас, когда мировая социалистическая система стала могучим фактором общественного развития, у нас есть возможность глубже, основательнее, чем раньше, понять законы художественного развития в условиях социализма.

Прежде, когда Советский Союз был единственной социалистической державой, все социальные и культурные преобразования, которые происходили в стране, наши недруги выдавали за «русский эксперимент», якобы неприменимый в жизни других народов. Теперь накоплен всемирно-исторический, совокупный эстетический опыт, который помогает яснее, отчетливее осознать всемирно-историческое значение советского искусства, процессы художественного развития при социализме и их объективные законы, причем не только применительно к каждой стране в отдельности, но и в мировом масштабе. И это понятно. Социалистическое искусство стало международным явлением. Искусство мировой социалистической системы оказывает огромное, все возрастающее воздействие на художественное развитие человечества.

Естественно, что образование мировой социалистической художественной культуры предполагает и новый подход к ее изучению. Было бы неправильно думать, что с ее формированием лишь расширилась сфера действия законов искусства социалистического реализма. Разумеется, такое расширение произошло. Но мировое социалистическое искусство не конгломерат отдельных художественных культур, это целостная система. Она имеет свои законы развития, причем такие, каких не знала предшествующая история человечества. При всем различии традиций, эстетического опыта и т. д. художественные культуры социалистических наций имеют общие социальные черты, общие законы, которые присущи именно мировой системе социализма. Это, например, закон взаимообогащения национальных художественных культур, входящих в интернациональную художественную культуру мировой системы социализма. Наконец, надо учитывать и влияние мировой социалистической художественной культуры на искусство во всех частях земного шара.

Другими словами, необходимо выйти за рамки отдельных культур на мировой плацдарм эстетического развития и попытаться охватить его творческой мыслью, понять социалистический реализм как *ведущее* направление, *главную* линию художественного развития нашей эпохи. И здесь у нас уже есть определенные успехи. Но есть, к сожалению, и серьезные недостатки, когда те или иные явления социалистического реализма анализируются вне единой теории, когда все сводится в лучшем случае к установлению временной последовательности явлений в искусстве разных народов или к изучению их взаимовлияния. Более того, есть даже попытки теоретически оправдать эту практику, устраняясь от анализа причинно-следственных связей, законов социального развития искусства. Это так называемый описательно-эмпирический метод, правда, в его наилучшем виде, ибо в данном случае он, по крайней мере, помогает систематизировать явления, без чего невозможен научный анализ. Но это не более чем первичная стадия. Надо, говоря словами Л. Н. Толстого, «рулить выше», если хочешь добраться до цели — уяснения существенных связей и отношений, тенденций художественного развития нашей эпохи.



Это соображение касается и советского искусства. Следует всемерно приветствовать, например, выход в свет «Истории многонациональной советской литературы». Это одна из первых серьезных попыток показать процесс становления единой многонациональной советской литературы. Очень хорошо, что это уже не просто «сводка» литератур отдельных народов. Но это еще и не труд, раскрывающий в полной мере закономерности формирования и развития советской литературы как единого идейно-художественного организма новой исторической общности людей — многонационального советского народа.

В постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» отмечается, что вопросы взаимообогащения и сближения культур социалистических наций изучаются все еще недостаточно. Между тем они имеют огромное теоретическое и практическое значение, ибо, как подчеркнул Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев в докладе о 50-летию СССР, за полвека существования СССР у нас сложилась и расцвела многообразная по своим национальным формам и интернационалистская по своему духу и характеру, единая советская культура, представляющая собой органический сплав создаваемых всеми народами духовных ценностей.

Очень большая работа предстоит и на ниве изучения мировой социалистической художественной культуры.

Неоспоримо, что проблемы марксистско-ленинской эстетики надо разрабатывать, обобщая опыт всего советского искусства, всей всемирно-исторической практики социалистического реализма. Вместе с тем творческое развитие теории социалистического реализма предполагает активную защиту ее коренных принципов. Это неразрывные стороны единой задачи, а по сути дела, одна задача.

## V

В Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии говорится, что творческое развитие марксизма-ленинизма неотрывно от борьбы против буржуазной идеологии

и ревизионизма. И хотя в последние годы вышел ряд содержательных работ, разоблачающих буржуазную эстетику, все же надо признать, что многим нашим эстетикам порой еще не хватает умения одновременно вести критику буржуазных концепций и исследование теоретических проблем, на которых спекулируют буржуазные идеологи и ревизионисты, воспроизводя в извращенном виде те или иные стороны действительности и художественного творчества. А владеть этим умением вести критику враждебных концепций и одновременно позитивную разработку эстетических проблем — необходимо. Особенно сейчас, когда буржуазные идеологи все реже выступают против теории социалистического реализма с открытым забралом, предпочитая выдвигать свои лженаучные доктрины и концепции в завуалированной форме, упоая на футурологию, «кибернетизацию» эстетики, на изощренную демагогию и клевету, различные виды буржуазного национализма.

На каких же проблемах спекулируют ныне буржуазные идеологи и ревизионисты?

Это прежде всего вопросы, связанные с диалектикой национального и интернационального в искусстве: извращение ими сути пролетарского интернационализма, сведение национального к пережиточным явлениям, проповедь национального нигилизма и т. д.

Это, далее, их многочисленные попытки показать в кривом зеркале художественное развитие в Советском Союзе, противопоставляя 20-е годы, которые они истолковывают на свой лад, всем другим периодам художественного развития в жизни советского общества, нападки на социально-идеологические основы социалистического реализма, его творческий метод (например, они утверждают, что социалистический реализм якобы нивелирует творческие индивидуальности и национальные художественные культуры). И если буржуазные теоретики и ревизионисты, многократно заявлявшие об упразднении социалистического реализма, вновь и вновь продолжают злобно его атаковать, значит, успехи теории и практики социалистического реализма не дают им покоя. И действительно, успехи социалистического реализма неоспоримы, они приковывают к себе умы и сердца людей во всех частях земного шара, воодушевляют все творческие силы, составляющие цвет.

гордость каждого народа, всех истинных борцов за мир, демократию и социализм.

Нет сомнения, что в современной идеологической борьбе все преимущества находятся на стороне сил социализма. Но задачи, стоящие перед марксистами-ленинцами, при этом не уменьшаются, а возрастают. Вот почему надо еще глубже изучать и ставить новые проблемы теории социалистического реализма, исследуя живую практику искусства в его поступательном развитии, в неразрывной связи с потребностями общественной жизни.

1973

## ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП ПАРТИЙНОСТИ ИСКУССТВА — В ДЕЙСТВИИ

**XXV** съезд КПСС — важная веха в жизни нашей партии и народа, событие всемирно-исторического значения. В докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики», в других материалах съезда дан всесторонний анализ закономерностей современного общественного развития. Съезд обогатил теорию научного коммунизма. Он раскрыл величайшую панораму свершений советского народа за прошлую пятилетку, определил программу нашего дальнейшего движения вперед в сфере экономики, в области социально-политических отношений, в науке, технике, культуре.

Если обратиться к искусству, то и здесь, как и в других областях духовной жизни советского общества, отчетливо видны приметы нового.

В последние годы появились новые талантливые произведения социалистического реализма, в которых, как сказано в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, «все чаще, а главное — глубже, находит

отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей»<sup>1</sup>.

Сфера искусства, эстетических отношений человека с действительностью в условиях зрелого социализма заметно расширилась. Искусство все более обогащается знанием жизни, а многомиллионные массы трудящихся все активнее приобщаются к ценностям культуры — такова ведущая тенденция нашей жизни и художественной культуры, отмеченная XXV съездом КПСС.

Сейчас даже трудно назвать какой-либо участок нашей жизни, который не находился бы в орбите художественного познания.

Производство материальных благ, политические и нравственные отношения, быт — все это «подвластно» искусству социалистического реализма, вплоть до изображения самых интимных движений человеческой души. Но какие бы стороны нашего общества ни исследовались советскими художниками — производственная жизнь коллектива или бытовые явления, прошлое, настоящее или будущее, — в центре их внимания всегда человек, активный и сознательный строитель коммунизма, патриот и интернационалист. Он, этот человек идеи и действия, плавит сталь и выращивает хлеб, «обживает» космос и дробит в мирных целях атомное ядро, воспитывает детей и заботится о том, чтобы обеспечить мир во всем мире, сделать всех людей на Земле счастливыми.

Великая сила искусства социалистического реализма в том и состоит, что оно глубоко уходит своими корнями в гущу народа, бесстрашно погружается в диалектику общественной жизни и потому в состоянии ярко раскрыть в художественной форме действительность во всех ее связях и отношениях, в революционных свершениях масс, в борьбе старого и нового.

Наше искусство идет не узкими проселками, не по обочинам истории, а по широкой дороге, указанной Лениным, идет целеустремленно вместе с советским народом к коммунизму. И оттого нравственно-эстетическое значение советского искусства столь велико.

---

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 79.

Затрагивая все струны человеческой души, оно активно участвует в укреплении социально-экономических, политических, нравственных, духовных устоев социалистического образа жизни, в борьбе рабочего класса, широких народных масс за мир, демократию и социализм. Оно — составная часть и проявление социалистического, коммунистического прогресса в области культуры, в духовном развитии советского народа, всех народов социалистического содружества, всего прогрессивного человечества. Источник его поступательного развития — в объективных закономерностях, в движущих силах социализма, в марксистско-ленинском мировоззрении, в политике Коммунистической партии, в ленинском принципе партийности искусства.

\* \* \*

В. И. Ленин, опираясь на великое открытие Марксом и Энгельсом классовой природы разнообразных сфер духовной культуры, в новых исторических условиях необычайного обострения всех социальных противоречий выдвинул, раскрыл и всесторонне обосновал идею открытой пролетарской партийности, в противовес буржуазно-объективистскому лицемерию.

Еще в конце XIX века, за десять лет до появления статьи «Партийная организация и партийная литература», в работе «Экономическое содержание народничества и критика его в книге г. Струве», Ленин указывал на то, что «материализм (а здесь под материализмом имеется в виду марксизм в целом.— А. Е.) включает в себя, так сказать, партийность, обязывая при всякой оценке события прямо и открыто становиться на точку зрения определенной общественной группы»<sup>1</sup>.

Каждый деятель культуры — сын своего класса, своего народа — в процессе поляризации классовых сил в мире объективно становится в определенные отношения ко всему обществу и оказывается перед выбором своей идейно-социальной позиции, своего отношения к происходящим событиям. Этим общественным целям он и подчиняет сознательно или бессознательно свое творчество. «...Ни один живой чело-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 419.

век,— писал Ленин,— не может не становиться на сторону того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.»<sup>1</sup>. Эта ленинская мысль и лежит в основе принципа партийности в подходе ко всем явлениям жизни.

В. И. Ленин всегда подчеркивал действенность, революционный характер коммунистической партийности, обязывающей отстаивать интересы рабочего класса. Коммунистическая партийность, учил он, не только идейная позиция, но и последовательная борьба за идеалы революционного рабочего класса.

Принцип партийности Ленин рассматривал как всеобщий принцип, который в равной мере относится к философии, морали, художественному творчеству и т. д. Он считал, что люди были и будут глупенькими жертвами обмана и в политике, и в философии, и в морали до тех пор, пока не научатся видеть за теми или иными политическими, философскими и моральными доктринами интересы определенных общественных классов. Партийность идеологии Ленин рассматривал как наиболее полное выражение высокоразвитой классовой борьбы.

Однако в партийности, которая выступает в различных областях идеологии, обнаруживается диалектическое единство общего и особенного. И великая заслуга Ленина состоит в том, что он выявил своеобразие, специфику ее проявления в различных сферах общественного сознания. Он показал недопустимость смешения категории партийности, скажем, в философии и в искусстве. В связи с этим представляет большой теоретический интерес сопоставительный анализ ленинского подхода к проблеме партийности в таких, например, его трудах, как «Экономическое содержание народничества», «Партийная организация и партийная литература», «Материализм и эмпириокритицизм».

В первом из них категория партийности рассматри-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 2, стр. 547—548.

вается как общемировоззренческий принцип марксизма-ленинизма, во втором — применительно к литературе и искусству. В третьем — выдвигаются главным образом специфические особенности партийности в философии. При этом важно отметить, что принцип коммунистической партийности художественного творчества в работе Ленина «Партийная организация и партийная литература» выступает не только как прямое, открытое признание художником связи своего творчества с революционным пролетариатом и его авангардом — Коммунистической партией, — он обоснован здесь во всем богатстве эстетического своеобразия, с полным учетом специфики литературы и искусства, характера художественного творчества, значения индивидуальности художника в процессе познания им действительности. А это означает, что партийность искусства является не только организационно-политическим принципом; это и важнейшая, существенная идейно-эстетическая категория.

В дальнейшем эту сторону вопроса рассмотрим особо. Сейчас же хотелось бы подчеркнуть ту мысль, что искусство отображает общественные отношения и непосредственно, и испытывая воздействие других форм общественного сознания, причем в разных исторических условиях на первый план выдвигаются разные идеологические формы, властно влияющие на художественное творчество. В эпоху перехода от капитализма к социализму в искусство врывается политика с такой же силой, с какой в средние века — религия, в XVII—XVIII века — философия и т. д., хотя, конечно, и сегодня философия так же активно воздействует на художественное творчество.

Во всяком случае, заслуживают внимания взгляды тех исследователей, которые видят новое качество, присущее искусству социалистического реализма, в том, что в нем, как пишет один из них, «политические события, политические страсти и чувства, политические интересы и т. п. определяют сущность характеров и обстоятельств в произведении искусства, обусловливают его сюжетно-композиционную структуру в целом». И далее: «Политическое как эстетическое — вот новое эстетическое слово социалистического реализма»



Однако эта формула, на наш взгляд, еще не дает ответа на вопрос о том, в чем же состоит эстетическое своеобразие метода социалистического реализма, историческое своеобразие его эстетических принципов, идеологической основой которых является коммунистическая партийность. Она, эта формула, ограничивает сферу художественного познания, обедняет социалистический реализм, его функции и возможности, потому что в сферу познания искусства социалистического реализма входит вся действительность, все общественные отношения, потому что искусство социалистического реализма не ограничивается политической функцией своего общественного воздействия. Наконец, наивно думать, будто в критическом реализме художники изображали главным образом нравственные, бытовые отношения, а художники социалистического реализма — политические отношения. Такого «разделения труда» художественная практика не знала и не знает. Искусство социалистического реализма в состоянии наиболее глубоко раскрыть и бытовые отношения, причем во всей их социально-исторической сути.

И тем не менее не подлежит сомнению тот факт, что никогда еще в искусстве политические отношения не были показаны столь всесторонне и содержательно, как в искусстве социалистического реализма. Это обусловлено потребностями жизни: в эпоху перехода от капитализма к социализму в политическую сферу общественной жизни вовлекаются все большие массы людей, широкие слои трудящихся; расширяется сфера их сознательной деятельности. Это обусловлено и внутренней идейной убежденностью художников, которые открыто становятся на позиции рабочего класса, на позиции коммунистической партийности, и творческими возможностями самого метода социалистического реализма. В результате нетрудно, например, заметить, что в поэзии социалистического реализма наблюдается не просто увеличение удельного веса политической гражданской лирики, а такое положение, когда политика захватывает все жанры лирической поэзии, что с неизбежностью влечет за собой серьезные структурные изменения во всех ее этажах, вплоть до интонационно-ритмического строя и лексики.

Серьезные изменения происходят и в других жанрах литературы, как и искусства в целом. Например, в эпосе и драме борьба «добра» и «зла» не только спускается с заоблачных высот, но и приобретает конкретно-историческое содержание и обоснование, причем не только бытовое, но и политическое; писатель получает возможность исторически конкретно раскрыть не только нравственную суть тех или других социальных слоев, но и социально-классовую основу их взаимоотношений, имеет возможность дойти, что называется, до «корня» мотивов, которые движут, управляют большими массами людей, осознать эти мотивы и показать взаимоотношения классов, народов в своей стране, а также на мировой арене.

И не удивительно поэтому, что художник социалистического реализма даже на локальном материале раскрывает суть исторического развития, смотрит на события и отдельные факты глазами революционера-преобразователя, осознает их во внутренней связи с другими явлениями и факторами, тенденциями, видит ход жизни, движущие силы ее, понимает, куда она идет, анализируя объективные противоречия действительности, ее явления, ее многообразные формы.

Значит, здесь уже недостаточна лишь верность быту. Изображая даже «малое», необходимо мыслить масштабно: с точки зрения социальных отношений внутри данного общества, взаимоотношений классов на мировой арене. Отсюда возросшее значение классового анализа, пронизывающего весь процесс познания, причем познания всех отношений, в том числе «личных», бытовых. В коммунистической партийности находят свое высшее выражение нравственные принципы реального социализма, принципы пролетарского интернационализма, реального гуманизма.

Подлинное искусство, как известно, не только доставляет людям эстетическое наслаждение, но и выполняет великую идейно-воспитательную, нравственную функцию в обществе, духовно развивая человека. Вот почему ошибочно думать, будто моральные начала выступают здесь в виде внешнего дополнения к художественному образу. Нет, нравственное начало — внутренний компонент произведений социалистического реализма, оно лежит в самой природе этого искусства

в силу его глубочайшего гуманистического характера. И еще: только те чувства, рожденные искусством, зажигают в душах людей огоньки добра и красоты, которые не противоречат истинности познания. И, следовательно, идейно-эстетическое воспитание и самовоспитание масс прямо зависят от *идейного содержания* художественных произведений, от того, в какой мере правдиво, глубоко отражают они действительность через систему художественных образов.

В условиях современной идеологической борьбы — борьбы, идущей за душу и ум человека, за его мировоззрение, его отношение к жизни, — проблемы гуманизма образуют определенный водораздел между социалистической и буржуазной идеологиями. Если буржуазная идеология, реакционное искусство в том числе, культивирует индивидуализм, «некоммуникабельность», то социалистическая идеология, социалистическое искусство учат трудящихся интернациональной солидарности, поднимают человека на высоты героических дел. В этом смысле не случайно, что советские художники, раскрывая духовный рост людей в практике коммунистического строительства, рассматривают их как подлинных хозяев жизни, во всем многообразии их личной и общественной жизни; отсюда понятно то большое внимание, которое уделяет искусство наших дней проблемам коммунистической морали, проблемам чести, совести, общественного блага. Ведь подлинный, не абстрактно понятый, а реальный, действенный гуманизм для нас и есть не что иное, как коммунизм, а строительство коммунистического общества как раз и представляет собой утверждение гуманистических начал жизни. «Заслуга наших писателей, художников, — говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, — в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности»<sup>1</sup>.

Ничего общего не имеет с истиной присущее буржуазным идеологам противопоставление «социально-

---

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 79.

го» начала «человеческому», классового — нравственному. Известно, что в конце 50-х годов, когда на экранах многих стран с большим успехом прошла кинолента Г. Чухрая «Баллада о солдате», папа римский, вынужденный признать ее громадный успех и в среде католических зрителей, назвал этот фильм великим, но прибавил: фильм велик не потому, что он социалистический, а потому, что он человеческий. В наши дни такого рода «интерпретация» лучших произведений советского искусства имеет весьма широкое хождение в условиях буржуазного Запада. Например, американский славист Э. Симмонс ухитрился даже «Тихий Дон» М. Шолохова истолковать как роман, в котором человеческие, нравственные начала якобы противостоят идеологическим, политическим. И смысл подобных утверждений буржуазных идеологов понятен: он не просто в отрыве «человеческого» от «социального», а в неприятии ими социалистической, самой гуманистической идеологии в истории.

Совершенно несостоятельны представления, согласно которым в советском искусстве будто бы в прошлом больше внимания уделялось «социальным проблемам», а теперь «человеческим». Диалектика художественного развития, соответствующая потребностям социального развития, такова, что на разных этапах советского искусства нравственная проблематика ставилась, выявлялась с разных сторон и с разной мерой глубины (нельзя забывать, что в процессе развития искусства и жизни совершенствуются и принципы творческого метода социалистического реализма, в частности принцип познания психологии человека), но она была всегда органично связана с его общесоциальной проблематикой, с его идеологической направленностью. Чем глубже социально-классовое мышление пролетарского, социалистического художника, чем глубже, основательнее идеологическая направленность его творчества, выраженная в совершенной художественной форме, тем сильнее выявятся и нравственные аспекты в его произведении. И этому нас также учит ленинское понимание партийности.

Весь опыт искусства социалистического реализма, опыт развития всего мирового искусства в наши дни с особой силой подтверждает истинность, глубину, оригина-

нальность и значимость ленинских идей, высказанных в работе «Партийная организация и партийная литература».

Можно с полным основанием сказать, что ленинская идея коммунистической партийности искусства цементирует социалистическую ориентацию в художественном творчестве и лежит в основе политики нашей партии в области литературы и искусства. Как отмечалось в решениях XXIV съезда КПСС: «Политика партии в вопросах литературы и искусства исходит из ленинских принципов партийности и народности»<sup>1</sup>.

В докладе «Отчет Центрального Комитета КПСС и очередные задачи партии в области внутренней и внешней политики» на XXV съезде партии Генеральный секретарь ЦК товарищ Л. И. Брежнев снова подчеркнул: «Партийный подход к вопросам литературы и искусства сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности»<sup>2</sup>.

Как известно, ленинский принцип партийности искусства, работа Ленина «Партийная организация и партийная литература» стоят в центре современной идеологической борьбы в области художественной культуры.

Враги ленинизма ополчаются на коммунистическую партийность искусства. Они прибегают к различным средствам ее фальсификации. Одни из них отвергают значение ленинской статьи «с порога», другие выхолащивают заключенное в ней содержание, утверждая, будто Ленин, говоря о партийности литературы, имел в виду лишь партийную публицистику, не распространял принципа партийности на художественную литературу и т. д.

Излюбленные «аргументы» наших идейных против-

---

<sup>1</sup> Материалы XXIV съезда КПСС. М., 1971, стр. 207.

<sup>2</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 80.

ников против идеи партийности искусства не отличаются, конечно, оригинальностью. Чаще всего они сводятся к набившим оскомину измышлениям, будто партийность несовместима со свободой художественного творчества, что она ведет якобы к декретированию в искусстве, к унификации индивидуальностей, несовместима с природой творческого труда, не поддающегося регламентации, и т. д. Все эти измышления уже не раз подвергались аргументированной и серьезной критике и в нашей печати, и в марксистской печати других стран — и социалистических, и капиталистических. Но представляется важным вернуться к этому вопросу в связи с некоторыми новыми тенденциями в искусстве и эстетике последнего десятилетия.

В 70-е годы идеологическая борьба в эстетике обрела некоторые новые формы по сравнению с 60-ми годами. Тогда, в 60-е годы, в буржуазной эстетике и в буржуазном искусствоведении доминировали концепции деидеологизации искусства, согласно которым искусство и идеология всегда антиподы, а если искусство и испытывает на себе влияние идеологии, то такое влияние всегда носит негативный характер, ведет к разрушению творческой природы искусства.

Разумеется, критика антимарксистских концепций деидеологизации искусства продолжает быть важной и в наше время. Они отнюдь не сошли со сцены. Однако совершенно очевидно, что в 70-е годы в буржуазной литературе все в большей мере выдвигаются концепции политической направленности в искусстве.

Конечно, вопрос о соотношении искусства и политики в ней отнюдь не находит своего позитивного, правильного решения. Но в появлении таких концепций знамение времени. В них отражается реальный процесс — усиление идеологических аспектов в самом художественном творчестве, развитие таких примечательных явлений современного искусства, как политический кинематограф, политический театр, политический плакат, политическая песня и т. д.

В этих новых условиях ленинская идея партийности искусства ставит с новой силой перед каждым художником вопрос: «С кем вы, мастера культуры?» И вопрос этот, который выдвинул в свое время Горький, с неотвратимостью требует ответа. На него можно ответить

так, как это сделал великий чилийский поэт Пабло Неруда, но на него можно ответить и так, как это делает, например, лидер современного сюрреализма Сальвадор Дали. Такова альтернатива: либо социалистическая партийность, либо буржуазная. Третьего не дано.

В социалистическом обществе художники являются ближайшими помощниками партии в ее гигантской работе по воспитанию нового человека. Каждое значительное художественное явление имеет в нашей стране громадный общественный резонанс. Оно оказывает огромное влияние на многомиллионную аудиторию. И свобода творчества не в том, что художник якобы «поет, как птица на ветке», а в его страстной заинтересованности быть полезным своим искусством народу, марксистско-ленинской партии. Для советского художника искусство — «оружия любимейшего род» в решении задач коммунистического строительства, насущных проблем эпохи, в утверждении великих идеалов марксизма-ленинизма, пролетарского интернационализма. В коммунистической партийности проявляется осознание общественного долга художника.

Всякую проповедь «беспартийности» Ленин, как известно, считал формой буржуазной партийности и видел в этом проявление глубокой закономерности — антинародная, реакционная идеология нуждается в прикрытиях. Именно буржуазная партийность, ставя художника в вопиющие противоречия с правдой жизни, губительно сказывается на художественном творчестве, искривляет талант.

В. И. Ленин рассматривал коммунистическую партийность как проявление и неперемненное условие подлинной свободы художественного творчества. Для деятеля социалистической культуры не существует конфликта между коммунистической партийностью и свободой творчества, ибо свободный выбор темы и формы произведения, направление работы художника совпадают с его идейной убежденностью, с его мировоззрением, с его ненавистью к классовым врагам и любовью к людям труда, с его желанием оказать в борьбе за великие идеалы марксизма-ленинизма помощь партии и народу. В этом отношении деятели социалистической культуры могут опираться на славные революционные традиции лучших людей прошлого, отдавших всю силу своего та-

ланта делу народа, утверждению счастья людей труда на земле.

Марксистско-ленинское понимание свободы глубоко социально. Оно противостоит мещанско-индивидуалистической позиции. Индивидуалист, как известно, заявляет о своем желании порвать все и всякие общественные связи, подняться над обществом, остаться вне классовой борьбы, чтобы «свободно» взирать на схватку со стороны.

В статье «Социалистическая партия и беспартийная революционность» Ленин со всей силой разоблачал классовую сущность позиции «нейтралов», подлинную цену их «беспартийности». «Беспартийность,— писал он,— есть равнодушие к борьбе партий. Но это равнодушие не равняется нейтралитету, воздержанию от борьбы, ибо в классовой борьбе не может быть нейтральных...»<sup>1</sup>

Величайшие преимущества коммунистической партийности, связывающей художника с жизнью народа, с передовыми идеями времени, с его самыми благородными идеями, обуславливают не иллюзорную, а подлинную свободу творчества.

Напомню известные слова М. Шолохова: «О нас, советских писателях, злобствующие враги говорят, что мы пишем по указке партии. Дело обстоит несколько иначе, каждый из нас пишет по указке своего сердца, а сердца наши принадлежат партии и родному народу, которому мы служим своим искусством».

В этих словах классика искусства социалистического реализма выражено понимание коммунистической партийности как высшего проявления свободы художественного творчества; она, эта свобода, проявляется не в мнимой независимости художника от общества, от законов реального мира, а в органическом слиянии его идейно-творческих устремлений с историческим творчеством народа, общественным прогрессом. Такому соединению интересов художника с потребностями жизни и служит руководство искусством со стороны марксистско-ленинских партий.

Однако, как уже говорилось мною ранее, принцип партийности искусства — это не только его общеполитическое

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 137.



тическая ориентация, не только его социально-классовая направленность,— принцип партийности вместе с тем эстетическая категория.

Ленин, характеризуя «литературную часть партийного дела», писал: «Спору нет, литературное дело всего менее поддается механическому равнению, нивелированию, господству большинства над меньшинством. Спору нет, в этом деле безусловно необходимо обеспечение большего простора личной инициативе, индивидуальным склонностям, простора мысли и фантазии, форме и содержанию. Все это бесспорно, но все это доказывает лишь то, что литературная часть партийного дела пролетариата не может быть шаблонно отождествляема с другими частями партийного дела пролетариата»<sup>1</sup>. Эти слова Ленина часто цитируют, но раскрыты они в нашей литературе, как я думаю, все еще недостаточно.

Эстетическое своеобразие ленинского принципа партийности искусства может быть раскрыто, на мой взгляд, должным образом только тогда, когда он рассматривается и в социологическом, и гносеологическом аспектах одновременно. Иными словами, принцип партийности искусства необходимо соотнести и с принципами ленинской теории отражения, являющейся подлинно научным, философским фундаментом понимания сущности искусства, природы художественного творчества.

В ленинской теории отражения находит свое глубочайшее обоснование вопрос о взаимосвязи объекта и субъекта в процессе постижения человеком действительности. Этот вопрос, очень важный для понимания природы познания человеком действительности в целом, имеет первостепенное значение для раскрытия характерных особенностей художественного освоения мира. Конечно, художественное творчество нельзя изолировать от жизни, от объекта. Социальная функция искусства, преобразующая роль искусства, обусловлена его способностью правдиво отражать действительность. Но отражение объективного мира в сознании человека вообще, а в искусстве в особенности, не носит зеркально-мертвого, пассивно-созерцательного характера.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 101.

Это отражение действительности в искусстве происходит в свете определенного мировоззрения, через призму идейно-эстетической позиции художника. Оно не сводится лишь к воспроизведению внешних черт мира<sup>1</sup>.

Искусство, используя разнообразные средства и приемы художественно-образного отражения, раскрывает сущность изображаемых событий, явлений, характеров и т. д. Поэтому в процессе художественно-образного постижения действительности существенное значение приобретает не только изображаемый объект, но и субъект, творческая личность художника, его жизненный опыт, мировоззрение, особенности таланта и его социальная направленность. А в творческих устремлениях художника как раз и раскрывается его партийная позиция, но раскрывается специфическими средствами, в форме и содержании, соответствующих природе искусства, в художественных образах, которые выявляют типическое, существенное в форме конкретного явления, события, характера, картины жизни.

Вот почему, хотя индивидуальное в искусстве как результат художественного познания может включать в себя и случайное, искусство никогда не сводится к случайному.

Ясно, что и в отдельных случаях отражается правда жизни, что к познанию сущности ее мы идем через познание отдельных фактов. Но факт, взятый вне связи с другими фактами, осмысленный без уяснения тенденции развития, не в состоянии раскрыть типическое, не в состоянии выйти за пределы чисто внешних примет общества, в котором мы живем.

Задача художника в том и состоит, чтобы сквозь «кору явлений», массу случайностей проникнуть в их сущность и тем самым понять отдельные факты в связи с другими, с ведущими тенденциями жизни.

В процессе обобщения, как показывает история художественной культуры, бывают и гносеологические ошибки, в результате которых случайное будет выдано за сущность, отдельные факты могут быть поняты односторонне или даже в ложной связи с другими фактами. Верность отдельных фактов не дает еще полной

---

<sup>1</sup> В то же время здесь присутствует и обратное воздействие художника на мир. Материалистическое понимание этого процесса, как известно, превосходно объяснено В. И. Лениным.

гарантии верности художественной картины в целом. Поэтому глубоко ошибочно полагать, будто факты надо брать «такими, какие они есть», безотносительно якобы к идеологии, к эстетическому идеалу.

Здесь по меньшей мере явное смещение идеала и идеализации в искусстве, а это принципиально разные явления.

Идеализация действительно противопоставлена искусству, которое призвано изображать жизнь в ее истинной сущности, то есть без всяких посторонних прибавлений, без иллюзий, утопических представлений и в этом смысле «такой, какова она есть». Но обойтись в искусстве без идейно-эмоциональной оценки явлений, характеров, событий, то есть ограничиваться бездумной фиксацией жизненных явлений «такими, как они есть», невозможно. Художник активно участвует в процессе познания. Искусство — всегда поиск и открытие, осуществленное художником. Если бы сущность и явление полностью совпадали, то никаких бы серьезных усилий от художника в творческой работе не требовалось: пиши, рисуй, что видишь,— и дело с концом. Не требовался бы и творческий метод, художественный поиск. Все было бы очень просто.

Однако в том-то и дело, что все художники нашего общества, рисуя советскую действительность и имея, следовательно, один и тот же источник художественного познания, создают разные, полные своеобразия художественные произведения. Да иначе и быть не может. Это связано и с тем, что они схватывают различные стороны предмета, явлений, и с тем, что познают их по-разному, в соответствии со своим жизненным опытом, взглядами, творческими возможностями. Они рисуют жизнь не просто как «объективную реальность», а соотносительно со своими представлениями о прекрасном, если даже предметом их изображения являются отрицательные характеры. Они сравнивают, сопоставляют, концентрируют жизненные явления в законченном художественном образе, поднимают этот жизненный материал на высоту художественного обобщения, открывая в жизни новые, не известные ранее искусству стороны, пропуская их сквозь свое сознание, свой ум и свое сердце. Так что уйти от идеологического истолкования фактов жизни ни один художник не может. Весь

вопрос в том, как он их понимает и истолковывает, с каких идейно-эстетических позиций.

Словом, суть дела в том, какова общественная цель, которую ставит перед собой художник, создавая произведение, каков тот эстетический идеал, который живет в его душе, в его сознании и пронизывает весь процесс творчества, от замысла до результата. Наконец, не менее важно и то, каков этот идеал по своей объективной сути, в какой мере он отвечает потребностям общественного развития, в какой мере соответствует он диалектике жизни, которую отражает художник.

Можно сказать, что ленинский принцип коммунистической партийности в его эстетическом выражении приобретает характер общественно-эстетического идеала коммунизма, в соответствии с которым художник осмысливает действительность и отражает ее в своем творчестве. Эстетический идеал не абстрактная формула, в нем находят свое выражение представления художника о совершенном, гармоническом человеке, о совершенном, гармоническом устройстве общества, вырастающие из поступательного социального развития, соотносимые с ним и им же проверяемые. В эстетическом идеале художника заключено понимание художником и целей творчества, назначения художника, то, что Станиславский называл «сверх-сверхзадачей». Но повторяю, что эта «сверх-сверхзадача» не отвлеченная идея, а живой, эмоционально выраженный стержень художественного творчества.

Роль эстетического идеала сказывается уже в самом отборе жизненных явлений, интересующих художника. Когда Горький писал свой роман «Мать» или пьесу «Мещане», произведения, в которых впервые в литературе были показаны типы революционных рабочих как новых героев истории, то уже и сам выбор им жизненного материала был в значительной мере predetermined осознанной пролетарской партийностью, коммунистическим идеалом. И когда в советское время Михаил Шолохов, прервав временно работу над «Тихим Доном», обратился к теме коллективизации и создал «Поднятую целину», само обращение к этой теме было властно продиктовано эстетическим идеалом писателя, его последовательной партийной позицией, активным участием в жизни общества. Именно прогрессивный эстетический

идеал, как показывает история, обуславливает высокие творческие интересы художника, заостряет его внимание на самых существенных, магистральных проблемах жизни общества.

Эстетическим идеалом обусловлен не только отбор жизненного материала, но — что особенно важно — характер его воплощения в самом творчестве.

Как уже говорилось, личный опыт художника имеет огромное значение в процессе создания произведения. Но личный опыт может и подвести, если художник потонет в «хаосе» жизненного материала, не сможет разобраться в нем. Тем более если художник сознательно отвернется от опыта своих современников, от опыта народа, не прокорректирует свои представления, свой замысел практикой жизни в ее диалектическом, поступательном развитии, не дойдет до познания ведущих ее тенденций, познания ее направленности.

Здесь художника подстерегают две крайности, которые проистекают, однако, из одного источника и сходятся в конечном счете в одной точке: либо то, что принято называть идеализацией, которая, снимая проблему коммунистического общественно-эстетического идеала, подменяет его мозрительной конструкцией желаемого, понятого абстрактно, либо натурализм с умалением, снижением, а то и с отрицанием героических начал жизни нашего общества, абстрактным конструированием «маленького человека», что опять-таки ведет к недооценке коммунистического общественно-эстетического идеала и фактически к самоустранению от борьбы за его осуществление. И здесь и там в итоге распад реалистического художественного образа, игнорирование общественных связей, в которых выступает личность в социалистическом обществе, с той только разницей, что в первом случае общественная перспектива мыслится отвлеченно, отрывается от сущего, а во втором — сущее, понятое односторонне, отрывается от реальной перспективы, познание идет в обход передовых сил нашего общества.

И здесь и там, по существу, забвение конкретно-исторической правды в искусстве, а следовательно, отход от метода социалистического реализма. Ибо только тогда, когда индивидуальное в искусстве раскрывает сущность социальных явлений, только тогда, когда общест-

венная перспектива, диктуемая жизнью и имеющая прочную опору в ней, находит правдивое, исторически конкретное отражение в художественном творчестве, есть основание говорить об искусстве социалистического реализма. Оно не имеет ничего общего ни с игнорированием реальных жизненных противоречий, ни с подменной их искусственным сочетанием «противоречивых случаев», ни с романтической идеализацией старины, ни с ее сентиментальной идеализацией. Это реализм правдивого познания жизни во всей ее сложности, драматизме. Это всесторонний ее анализ с позиций коммунистической партийности, коммунистического общественно-эстетического идеала, причем идеал этот не схема, которая накладывается художником на действительность, а тот идейно-эмоциональный контекст и пафос, который цементирует и окрашивает движение образов в процессе отражения художником жизни начиная от замысла до создания произведения, пронизывая всю его идейно-художественную ткань. В этом познании действительности, на ее основе, раскрываются все новые грани и коммунистического общественно-эстетического идеала, красота и величие героических деяний масс, движущих сил поступательного развития нашего общества, нашей эпохи.

Истинное новаторство начинается там, где художник открывает новые стороны в явлениях действительности. Там, где новые формы возникают на базе новизны содержания. Там, где художник правдиво и ярко изображает существенные стороны и ведущие тенденции, то, чем живет народ.

Было бы странно ограничивать художника в выборе явлений в качестве предмета познания. Все, что имеет интерес для человека, не может быть исключено из искусства социалистического реализма. К тому же предмет этот может быть взят локально и в широкой исторической панораме. Соотношение «частного» и «исторического» при этих аспектах познания будет не одинаковым. Не всем дано охватить вселенские масштабы. К тому же у человека есть и повседневные заботы, которые не могут не входить в орбиту художественного познания. Выбор круга жизненных явлений или отдельных их сторон в качестве предмета изображения определяется идейно-художественным замыслом произведе-

ния, знанием того или иного жизненного материала художником, его творческими склонностями и т. д. Все эти произведения будут в русле социалистического реализма, если они дадут глубокое, конкретно-историческое познание действительности с позиций коммунистического общественно-эстетического идеала.

Искусство социалистического реализма не только раздвинуло тематические рамки художественного творчества, но и открыло миру *новые явления*. Прежде всего оно выдвинуло на авансцену художественной культуры образ народа как сознательного творца истории, образ революционера — преобразователя общественной жизни в духе коммунизма. Тем самым искусство социалистического реализма стало активным фактором воспитания и самовоспитания нового человека. Тем более что в искусстве социалистического реализма герои нашего времени не умозрительные характеры, сконструированные творческим воображением художника. Оно раскрывает деяния и духовный мир героев, рожденных самой жизнью и развивающихся вместе с ней. Поэтому в образе нового человека, рисуемого искусством социалистического реализма, нет ничего метафизического. Наоборот, оно чутко улавливает «музыку революции» в самой действительности, показывая нового человека в самых разнообразных взаимоотношениях с нею.

Естественно, что на каждом историческом этапе на первый план выдвигались определенные, конкретно-исторические черты нового человека: одно дело — духовный рост масс в борьбе за победу социалистической революции, в процессе разрушения старого мира, другое дело — в процессе созидания новых, социалистических форм жизни; есть существенные различия в их духовном облике в годы первых пятилеток и в нынешних условиях. Но как бы ни менялся в этом смысле характер нового человека в жизни и в искусстве, не подлежит сомнению, что в нем — и здесь и там — есть устойчивые качества, которые обогащаются в процессе поступательного движения нашего общества к коммунизму (они не отменяются, а сохраняют свою преемственность с предшествующими этапами). И в этом — всемирно-историческое открытие, сделанное социалистическим реализмом в истории художественной культуры.

Разве искусство, которое принято называть модер-

нистским, в состоянии постигнуть героiku революционной борьбы и духовный облик революционного пролетариата? Разве оно в состоянии показать движущие силы современного революционного развития — людей, которые не сгибаются под гнетом капитала, а стремятся революционным путем преодолеть его? Разве модернистское искусство в силах показать величие новой, коммунистической цивилизации, начатой Октябрьской революцией, те глубинные изменения, которые произошли в сознании, в идеологии и психологии целых социальных слоев народа, в ходе строительства новой жизни? Конечно, нет. Все это под силу только художникам социалистического реализма, — разумеется, в меру таланта каждого.

В этой связи представляет несомненный интерес, например, вопрос о так называемой «производственной» теме в искусстве. Тяготение к ней художника естественно. Основным «героем» советского искусства, по известному выражению Горького, является труд, люди, создающие все материальные и духовные ценности на земле. Но в ряде произведений конца 40-х годов центр тяжести переносился иной раз с раскрытия созидательной деятельности и внутреннего мира человека труда на непосредственное воспроизведение технологии производственного процесса, а советский человек, творец нового мира, оставался в тени. Такое положение не могло не вызвать отрицательного к себе отношения. В виде реакции на подобного рода произведения стали появляться литературные повествования, фильмы, которые выключали человека из основной сферы человеческой жизнедеятельности — труда, все внимание читателя, зрителя концентрировали главным образом на интимных сторонах жизни. Эстетический вкус советской общественности отверг и такое примитивное изображение нашей действительности. Тогда, в стремлении преодолеть крен и в сторону односторонне понятой производственной тематики, и в сторону так называемого «мелкотемья», авторы иных произведений пытались найти «художественную меру» в соблюдении пропорций — немного от производства, немного от личной жизни. Но и это решение художественной задачи было столь же примитивным, несостоятельным.

Подобные произведения, дававшие «облегченное»,



поверхностное, а то и искаженное изображение советской действительности, однако, не могли поставить под сомнение тему труда. Они лишь доказали, что, во-первых, полноценно раскрыть образ советского человека, игнорируя его духовный мир, сложившийся в свободном труде, и сам труд, в процессе которого наиболее полно проявляется личность, ее духовный мир, невозможно. Во-вторых, то, что задача эта нелегкая; она требует глубокого знания жизни, высокого мастерства. И, в-третьих, то, что суть искусства — в раскрытии существенного, типического в жизни людей социалистического общества.

Теперь, вероятно, каждому понятно, что обходить в искусстве тему труда — значит отказаться от изображения наиболее важных факторов, формирующих характеры людей, активных строителей коммунизма, и от главного содержания их жизнедеятельности. Особенно в наш век научно-технической революции, которая активно воздействует на все стороны духовной жизни человека. В последние годы тема труда заняла прочное место в творчестве талантливых советских художников, в том числе и молодых. И раскрывается она с учетом современных обстоятельств, в реальном ее содержании, в жизненно важных конфликтах. Это дальнейшее обогащение традиции социалистического реализма в изображении общественно-трудовой деятельности масс — признак возросшей идейно-эстетической зрелости художников, которым удалось раскрыть черты, качества и приметы советского человека 70-х годов. Ныне, как отмечается в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, «производственная тема» «обрела подлинно художественную форму. Вместе с литературными или сценическими героями мы переживаем, волнуемся за успех сталеваров или директора текстильной фабрики, инженера или партийного работника. И даже такой, казалось бы, частный случай, как вопрос о премии для бригады строителей, приобретает широкое общественное звучание, становится предметом горячих дискуссий»<sup>1</sup>.

Есть все основания утверждать, что идейно-эстетическая концепция нового человека, активного борца за

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 79.

переустройство мира на революционных, коммунистических началах, во имя общенародного, общественного блага,— живой нерв социалистического искусства. «Не понимая дел,— писал В. И. Ленин,— нельзя понять и людей... Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не смысл борьбы, не значение ее партийное и политическое»<sup>1</sup>. А важно, чтобы искусство раскрывало смысл деяний людей, строящих новый мир, политическое значение их революционно-преобразующей деятельности, которая обогащает их духовный мир, способствует развитию всех их духовных потенций.

Общественно-эстетический идеал коммунизма поворачивает внимание художника к таким явлениям действительности, в которых наиболее полно, глубоко раскрывается изменение мира человеком и сам человек, его изменяющий. Вводя в процесс художественного познания писателем, композитором, скульптором, живописцем и т. д. социалистические отношения, он дает им возможность эмоционально, образно утверждать героическое в человеке, в его деяниях. Он ведет художника к объективному постижению, объяснению сложнейших явлений, противоречий действительности, великих социально-нравственных проблем века. Здесь не «природная предметность» соотнобразуется с идейно-эстетической концепцией, а сама эта концепция совершенного человека — с историческим движением масс, законами социального развития. В ней и правдивое отражение жизни в ее существенных связях, и высокий уровень ее идейно-художественного познания, объяснения с позиций марксистско-ленинского мировоззрения, и активная социальная позиция художника, который не ограничивается ролью простого «отражателя», а стремится быть с веком наравне, активным участником коммунистического созидания.

Немеркнувшее значение социалистического искусства состоит в том, что его идейно-тематическое содержание базируется на принципах коммунистической идейности, пролетарского интернационализма и выражает эти принципы, утверждает их.

Уже Первый съезд советских писателей продемон-

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 47, стр. 221.

стрировал миру, что советская литература живет пафосом пролетарского интернационализма, духом классовой солидарности с рабочим классом, трудящимися всех стран, черпая здесь источник своего вдохновения, темы и образы. С тех пор интернациональный опыт советской литературы необычайно вырос.

Рисуя жизнь советского общества, наши писатели раскрывают не только великую силу идеологии интернационализма, которая вошла в плоть и кровь советского человека, но и нерушимую крепость интернациональной общности всех народов, всех трудящихся СССР, показывают, как она возникла и развивается, как идеалы рабочего класса становятся достоянием всех социальных групп общества развитого социализма. Тем самым в советской литературе рождаются новые темы и образы, имеющие интернациональное, всемирно-историческое значение, все глубже раскрывается бытие и сознание нового человека, рожденного социализмом. Он получает все более яркое, конкретное воплощение. Его духовный мир уже не подменяется отвлеченными аллегориями, как это нередко бывало в первые годы после Октябрьской революции. Черты и поступки изображаемых характеров не растворяются в романтической приподнятости авторского повествования. Разумеется, романтическая приподнятость в советской литературе наших дней ни в какой мере не исключается, но она прочно входит в живую ткань художественного образа и не отрывается от земли. Не исключаются и философские раздумья. Наоборот, они все больше места занимают в нашей литературе, но и философские раздумья в ней не являются чем-то посторонним — они естественны, жизненны, близки устремлениям всех народов Советского Союза, международного революционного пролетариата, чаяниям всего прогрессивного человечества.

В советском искусстве живет гордость за свою социалистическую Родину, все социалистическое дружество, забота о рабочем классе, о трудящихся всей земли. За последние годы роль Советского Союза в международных делах, в общественном развитии значительно возросла. В соответствии с этим советские художники, раскрывая великую гуманистическую суть социалистического образа жизни, победы, одержанные советским народом в строительстве коммунизма, борьбу

рабочего класса, всех трудящихся земного шара за мир, демократию и социализм, мыслят, так сказать, вселенскими категориями,— иначе им невозможно было бы понять поступательное движение истории, ее ведущие тенденции. И хотя не каждому советскому художнику удастся постичь и раскрыть глубину исторического процесса, одно несомненно: в современную эпоху существования двух мировых систем, двух идеологий, двух культур произведения приобретают тем большее социальное, нравственно-эстетическое значение, чем глубже и совершеннее раскрывают они в художественной форме прогрессивное движение человечества, борьбу рабочего класса, широких народных масс против всех сил реакции, за торжество социалистической революции, за победу социализма и коммунизма.

Вот почему когда мы говорим, что наша эпоха есть эпоха перехода от капитализма к социализму во всемирном масштабе, то тем самым мы уже имеем в виду и то, что пролетарская, социалистическая культура, культура, проникнутая коммунистической идейностью, духом пролетарского интернационализма, полностью совпадает с потребностями общественного развития. Она, опираясь на лучшие достижения предшествующих эпох и обобщая социально-эстетический опыт нашего века, открывает новую эру в художественном развитии человечества. Она высоко несет знамя пролетарского интернационализма, решительно выступая против всех и всяких попыток подорвать солидарность рабочего класса, всех трудящихся, единство международного коммунистического движения. Это значит: коммунистическая партийность в искусстве органически, внутренне включает действенный пролетарский интернационализм и утверждает его, активно способствуя всестороннему развитию социалистической, интернационалистической по своему характеру художественной культуры, воплощающей прогрессивные устремления нашего века.

Словом, общественно-эстетический идеал коммунизма указывает пути истинно великих эстетических открытий. а метод социалистического реализма, усвоив все богатство плодотворных художественных традиций, раскрывает реальный идеал свободного человека, познавая многообразные характеры революционеров-пре-

образователей в их исторических деяниях, картины жизни в неразрывной связи с важнейшими моментами истории, живой опыт творчества народа, поступательное движение социалистического общества и духовный рост масс и личности в этом процессе.

С точки зрения художественного познания личности, включенной в исторический прогресс, весьма поучительны произведения советского искусства, раскрывающие гуманистическое содержание поступков советского человека, его характер в ходе Великой Отечественной войны. Успех таких, например, разных по стилиевой манере и охвату действительности произведений, как эпический кинофильм Ю. Озерова «Освобождение» и лирическая кинолента Г. Чухрая «Баллада о солдате», в значительной мере обусловлен тем, что у Ю. Озерова изображение грандиозных сражений, определивших победу Советского Союза над гитлеровской Германией, не поглотило судеб личных, а в «Балладе о солдате» за кинорассказом о жизни Алеши Скворцова ясно чувствуется эпический размах событий и величие всенародного подвига. Более того — личность и здесь и там познается в процессе ее сознательного участия в историческом процессе, в деяниях народа, в системе социальных отношений. Такое постижение диалектики «социального» и «человеческого», единства «судьбы народной» и «судьбы человеческой» в ходе величайших испытаний, исторических событий нашей эпохи лежит в самой природе коммунистической идейности, согласно которой «личность» может быть правильно понята лишь в процессе истории, «в движении века», и раскрыта сообразно с ее реальной сущностью, реальным общественно-историческим значением.

Именно такое художественно-образное познание характеров и явлений, их сложной диалектической природы и дает искусство социалистического реализма, требуя от талантливого художника большого напряжения всех его духовных способностей — ума, сердца, воли. Именно на этих путях и возможна только та идейно-художественная масштабность познания, которая свойственна социалистическому реализму при изображении действительности в различных ее проявлениях, то есть любых предметов, характеров, событий. Не уравнивая великое и заурядное, искусство социали-

стического реализма раскрывает могучую поступь и пафос исторического движения общества вперед, отражая все многообразие действительности. Этим оно коренным образом отличается от всех и всяких проявлений так называемого модернизма в искусстве современного буржуазного Запада.

Более того — в наше время противоположность между прогрессивными и реакционными идейно-эстетическими пристрастиями, устремлениями находит все более реальное и яркое выражение в борьбе между реализмом и так называемым модернизмом в искусстве, которое в международном масштабе и в условиях антагонистического общества представляет собой арену и орудие ожесточенной классовой борьбы.

Разумеется, взаимоотношения метода и мировоззрения в искусстве выступают в крайне сложной форме. Отнюдь не каждый реалист, как показывает история искусства, демократ по своим политическим убеждениям. Но факт остается фактом: реакционные классы и художественные направления, выражающие соответствующие этим классам тенденции, выступают против объективной истины в искусстве, отворачиваются от правдивого художественно-образного отражения потребностей жизни народа, поступательного развития общества.

Мне уже приходилось не раз обращать внимание на то, что под модернизмом нельзя понимать лишь те или иные изобразительно-выразительные средства, хотя и средства, которыми пользуются модернисты, имеют значение для оценки их искусства. Главное в другом. Модернизм — это определенная, и притом крайне реакционная, художественная идеология, направление в искусстве, выражающее распад буржуазного сознания, кризис буржуазной художественной культуры. В искусстве модернизма наиболее полно обнаруживается буржуазная партийность. Вот в чем дело. Никогда еще не было так очевидно, как в настоящее время, что декадентство, упадочное искусство, смыкается с революционаризмом, анархичностью и выступает против всех прогрессивных традиций в искусстве. Никогда еще не было так ясно, как сейчас, что политический и эстетический субъективизм переплетаются и идут рука об руку.

В наше время особенно ясно видно, что проблема

партийности искусства органично связана с категорией общественно-эстетического идеала.

Искусство должно быть понято в своем развитии как отражение объективного мира и специфический продукт социальных отношений, насущных общественных потребностей в их исторической динамике. Искусство реализма, особенно социалистического реализма, обладает огромной познавательной и воспитательной идейно-эстетической ценностью, удовлетворяя эстетические чувства и потребности масс, воспитывая массы в духе активного, действенного отношения к жизни, в свете передового общественно-эстетического идеала. Именно на основе раскрытия объективных законов художественного творчества, на основе выявления связей художника с потребностями жизни народа можно правильно оценить и значение его личности в художественном развитии человечества.

В партийности искусства и раскрывается единство социологического, гносеологического, оценочного аспектов художественного творчества. Эти моменты нельзя противопоставлять друг другу, они составляют внутреннее неразрывное единство. И если творческий метод представляет собой художественную гносеологию, то принцип партийности выступает в качестве неотделимой от нее художественной аксиологии. Другими словами — гносеологический и аксиологический аспекты искусства не есть самостоятельные, обособленные его стороны, моменты. Напротив, оценка изображаемых художником явлений жизни лежит в самой природе художественного отражения: чем глубже выражена художником правда жизни, тем ярче выступает в произведении идейно-эмоциональная оценка тех событий и явлений, к которым обращается художник. И чем вернее оценивает художник явления действительности в свете передового общественно-эстетического идеала, тем с большей силой раскрывается в искусстве правда жизни.

Это единство может выражаться в различных формах: оценка может носить как бы «скрытый» характер, она может быть представлена образным строем произведения, ситуациями, характерами и т. д. Но может быть и более явной, открытой, сам художник нередко непосредственно вмешивается в ход изображаемых событий, высказывает свои суждения, дает оценки и т. д. Но меж-

ду этими разными путями оценки художником явлений жизни нет глухой стены. Чем прогрессивнее социальная позиция художника, тем объективно вернее раскрывается в его творчестве реальная действительность.

Коммунистическая партийность — душа художественного творчества, искусства социалистического реализма.

В социалистическом обществе художественная часть партийного дела пролетариата стала общенародной, а принцип партийности органично сочетается с народностью искусства.

Хотелось бы особо подчеркнуть, что народность советского искусства состоит в раскрытии ведущих тенденций жизни народной, в проникновении в самый дух жизни народа, в выявлении сущности его бытия как величайшего в истории деяния — творческого созидания социалистической, коммунистической действительности. А так как наша партийная политика и представляет собой концентрированное выражение общенародного интереса, то коммунистическая партийность и есть наиболее полное и совершенное воплощение народности в современных условиях.

С другой стороны, коммунистическая партийность не только в концентрированном виде выражает общенародные интересы, но и сама немыслима без народной основы, на которой вырастает и развивается социалистический реализм. В сравнительно недавно опубликованной впервые на русском языке статье А. Барбюса «Пролетарское искусство» есть примечательные слова: «Мы... хотим, чтобы искусство было орудием или даже оружием идеологии, чтобы литературное и художественное творчество стало насущной потребностью масс»<sup>1</sup>.

Пролетарская коммунистическая партийность — выражение глубоких основ народности искусства. Характеризуя литературу социализма, Ленин в статье «Партийная организация и партийная литература» писал: «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страда-

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1973, № 5, стр. 211.



ющим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность»<sup>1</sup>.

Можно с полным основанием утверждать, что коммунистическая партийность обуславливает идейное единство советского искусства, но единство это проявляется в художественном многообразии, через идейно-эстетическое богатство творческих индивидуальностей. На XXIV съезде партии Л. И. Брежнев говорил: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма. Сила партийного руководства — в умении увлечь художника благородной задачей служения народу, сделать его убежденным и активным участником преобразования общества на коммунистических началах»<sup>2</sup>.

XXV съезд КПСС, как известно, положительно оценил то, что было создано яркого, талантливое в искусстве и литературе. Вместе с тем съезд отметил некоторые крайности, которые могли завести тех или иных литераторов, деятелей искусства на путь, лишенный творческой перспективы.

«...Подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства, — сказал Л. И. Брежнев в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии, — полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества»<sup>3</sup>.

Идейное единство и на его базе художественное многообразие советского искусства — это победа принципов коммунистической партийности. Богатство социалистического искусства свидетельствует о неисчерпаемых возможностях социалистического реализма в художественном постижении действительности.

Успехи советского искусства — литературы, кино и

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

<sup>2</sup> Материалы XXIV съезда КПСС. М., Политиздат, 1971, стр. 89.

<sup>3</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 79.

театра, изобразительных искусств и т. д.— общеизвестны. И гранитным фундаментом всех этих успехов является неуклонное и последовательное соблюдение ленинского принципа партийности.

В связи с этим нельзя не учитывать роль литературно-художественной критики как могущественного средства партийного воспитания и творцов искусства и народной аудитории. В известном постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» подчеркивается, что критерии партийности, коммунистической идейности и высокого художественного мастерства должны быть основными в оценке и анализе произведений искусства.

Теоретических трудов, посвященных проблеме коммунистической партийности, у нас немало. Но было бы ошибочным думать, что все вопросы, связанные с принципом партийности искусства, достаточно разработаны. Работа предстоит еще большая. Ждут своего специального и капитального исследования такие существенные вопросы, как эстетическое выражение партийности, партийность и общественно-эстетический идеал, партийность и художественное познание, партийность и индивидуальность художника и т. д. Нужны работы, посвященные критике буржуазных концепций искусства и самой практики буржуазного искусства. «В борьбе двух мировоззрений,— говорится в Отчетном докладе ЦК КПСС XXV съезду партии,— не может быть места нейтрализму и компромиссам»<sup>1</sup>.

Словом, во всех видах идеологии, в искусстве, в искусствознании, эстетике необходимо руководствоваться ленинским принципом коммунистической партийности, проводить его последовательно и неуклонно. В нем — основа и залог поступательного развития советского искусства, всей духовной культуры нашего общества.

\* \* \*

В условиях зрелого социализма, развертывания научно-технической революции искусство и литература играют огромную роль в утверждении духовных ценно-

---

<sup>1</sup> Материалы XXV съезда КПСС. М., Политиздат, 1976, стр. 74.

стей социализма, в дальнейшем укреплении социально-политического и идейного единства социалистического общества, в формировании нравственно-политического, духовно-эмоционального облика народа и личности в ее всестороннем и гармоническом развитии. А от этого в значительной мере зависят наши успехи и в промышленности, и в сельском хозяйстве, в науке и технике, углубление социальной демократии, а также международные позиции Советского государства, всех стран социалистического содружества. Вот почему перед деятелями советской многонациональной художественной культуры стоят почетные и ответственные задачи: ориентируясь на глубинные потребности народной жизни, в тесной связи с нею, на основе художественного обобщения коллективного опыта масс создавать произведения высокого идейного звучания и художественного совершенства, произведения, достойные нашей великой эпохи перехода от капитализма к социализму в мировом масштабе.

XXV съезд КПСС подчеркнул, что наша партия направляет и впредь будет направлять творчество советских художников в этом духе, что в основе ее политики в области искусства лежит ленинский принцип коммунистической партийности. Став внутренним убеждением советских художников, он является неиссякаемым источником их творческих радостей и вдохновения, могучим импульсом эстетического богатства и новаторского развития искусства социалистического реализма.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1. «Эстетика — важная сфера борьбы за ленинизм» — статья, опубликованная в журнале «Коммунист», 1970, № 3.

2. «Строительство коммунизма и задачи эстетики». Доклад на научной конференции, проведенной Министерством высшего и среднего специального образования СССР, Академией наук СССР и Министерством культуры РСФСР в январе 1963 года (материалы совещания опубликованы в сборнике «Проблемы эстетического воспитания и современность». М., «Советский художник», 1963).

Ниже печатается заключительное слово докладчика на этом совещании.

### ЭСТЕТИЧЕСКОМУ ВОСПИТАНИЮ — НЕОСЛАБНОЕ ВНИМАНИЕ

Думаю, не ошибусь, если скажу, что конференция прошла с пользой для всех ее участников.

Мне кажется, что никогда еще у нас не было столь широкого обмена мнениями по вопросам эстетики, как ныне. При этом существенно и то, что в ходе обсуждения речь шла и о пропаганде эстетических знаний в массах, и о теоретических проблемах эстетической науки, и о внедрении эстетики во все сферы общественной жизни, в быт. Это хорошо. Тем более что участники конференции поделились и своим интересным опытом в этой области: рассказали о практике эстетического воспитания средствами искусства, об организации социально-эстетических исследований, о недостатках в области эстетического воспитания и тех мерах, которые надо принять, чтобы улучшить работу по эстетическому воспитанию во всех ее звеньях. А работа здесь предстоит большая, очень большая. Ведь для того, чтобы вырастить всесторонне развитого человека, нужна наряду с другими условиями определенная система эстетического воспитания — цельная, стройная, научно обоснованная.

Есть ли у нас такая система? Такая система у нас складывается. И сейчас особенно важно укреплять ее фундамент и по верным чертежам возводить все ее этажи.

В условиях нашего общественного строя возможности развития художественных задатков личности огромны. Государ-

ство не жалеет средств на то, чтобы все советские люди, особенно молодежь, имели широкие возможности для своего духовного роста, идейно-художественного развития. Тем не менее многое делаем мы еще не так, как следовало бы. Об этом справедливо говорили на совещании многие, в частности В. И. Толстых и Р. А. Шеин.

Нельзя не согласиться с В. К. Скатерщиковым и другими участниками конференции и в том, что еще не изжито кое-где безразличное, черствое отношение к вопросам эстетического воспитания. Мне на днях рассказывали об одной школе-интернате. Там много интересного. Дети окружены большой заботой. Но к эстетическому воспитанию отношение равнодушное: его можно, мол, «проводить», а можно и «не проводить». Ненормальное физическое развитие ребенка наверняка встревожило бы воспитателей, а то, что эстетическому развитию уже сейчас наносится ущерб, никого по-настоящему не тревожит. Поэтому и развешаны там по стенам аляповатые «картины», потому и не потрудились там найти преподавателей музыки и рисования.

Вы знаете из мемуаров, как обрадован был Владимир Ильич, когда к нему в Смольный пришли в 1918 году путиловские рабочие за помощью: они решили открыть музыкальную школу... Да, коммунизму нужен человек, который смолоду раскрывает постепенно все тающиеся в нем задатки и таланты. Ведь эти нынешние ребятишки примут на свои плечи заботы о коммунистическом устройстве общества — общества всесторонне развитых людей, и поэтому забота об их эстетическом воспитании ныне должна быть делом всех работников эстетического фронта.

Не буду перечислять последовательно все ступени эстетического воспитания начиная от детского сада и начальной школы. Скажу лишь, что важно определить четко не только принципы и задачи эстетического воспитания на каждом из этих этапов, но и переход от одной ступени к другой. А то ведь бывает и так, что в вузах начинают наскоро штопать прорехи, образовавшиеся в эстетическом образовании и развитии на ранних ступенях, и такой примитивностью веет порой на студентов, что они теряют всякий интерес и к учебным занятиям, и к самостоятельной кружковой работе!

Видимо, не все ладно в организации учебы в педагогических вузах. Надо со всей откровенностью признать, что эстетику будущий учитель знает крайне поверхностно, порой так же примитивны и его художественные навыки. Какой же он после этого наставник учащихся, воспитатель? Мы условились, что работники педагогических вузов соберутся в Научно-исследовательском институте художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР, чтобы специально обменяться опытом своей работы, опытом эстетической работы в школе. Но речь должна идти не только об учителях. Разве может быть полноценным инженер, если у него нет развитого эстетического чувства и хорошего художественного вкуса?

Теперь уже общепризнано, что эстетика нужна не только будущим учителям. Это наука, которая имеет поистине универсальное значение.

Вот почему эстетика нужна всей высшей школе как воздух. Министерство высшего образования правильно поступило,

вводя в вузах курс марксистско-ленинской эстетики. Он вызвал у студентов живейший интерес. Но как же обстоит дело сейчас? В последнее время преподавание эстетики в ряде вузов постепенно сходит на нет. Получается довольно странная картина: как раз в пору утверждения коммунистических принципов в самой жизни, когда всестороннее развитие личности становится непосредственной задачей дня, эстетическому воспитанию студенчества внимания уделяется меньше, чем два-три года назад! Ясно, что надо не свертывать начатую работу, а продолжать и совершенствовать ее.

Министерство высшего образования направило в вузы специальное письмо о преподавании атеизма, этики и эстетики. Это письмо, ободряющее эстетиков. Но одного письма мало, за ним должна последовать серьезная организационная работа, а этого пока не чувствуется. На конференции говорилось и о том, что программы по эстетике министерство готовит келейно. Если это действительно так, то это, конечно, неправильно. В разработке программы по эстетике должна участвовать широкая общественность. Почему бы эти программы не обсудить на кафедрах сейчас? Это было бы полезным делом.

Наступило время решительно покончить с кустарщиной в пропаганде эстетики в вузах и придать ей подлинную глубину и высокую организованность. Советский студент должен быть не только самым образованным, но и самым культурным, эмоционально богатым.

До сей поры почему-то разобщены два процесса — усвоение студентами знаний по эстетике на лекциях и выработка у них практических навыков. Выигрывает ли студент от такой разобщенности? Нет, проигрывает. То же можно сказать и о различных внеучебных формах пропаганды искусства. В Воронеже, например, большим успехом у студентов пользуются музыкальные лектории. Но есть ли тут хотя бы наметки координации деятельности областной филармонии и преподавания эстетики в вузах? Никаких.

Известно, что кадры преподавателей эстетики в наших городах сложились не сразу и что трудностей в их создании было немало. Если сейчас говорить о дальнейшем совершенствовании этих кадров, то особый упор следует сделать на подготовке преподавателей эстетики с учетом профиля вузов, где они работают. В этом сейчас гвоздь вопроса. Основательно знать теорию и историю искусства недостаточно. Для технических вузов, например, нужны люди, глубоко образованные в специальных областях знаний и, я бы сказал, страстные и темпераментные пропагандисты эстетики коммунистического труда.

Особенно важно сочетание старых и молодых кадров, активно работающих в области марксистско-ленинской эстетики. Иногда у нас скептически относятся к специалистам пожилого возраста. Это неправильно. Но и с монополией тех или иных лиц в области эстетики никак нельзя мириться. Ведь это тормозит выдвижение молодых, способных работников!

Настоящий ученый не безразличен к судьбе подрастающей смены. Было бы неплохо, если бы все наши ученые, работающие в советских вузах, поступали так же, как поступил в свое время учитель И. Ньютона — известный для того времени уче-

ный-математик доктор И. Барроу. Рассказывают, что, когда он убедился, что его ученик Ньютон превзошел его, он отказался от руководства кафедрой и потребовал, чтобы на его место был немедленно назначен его ученик. «Ваше место здесь, мой дорогой, а мое пониже», — сказал Барроу, обращаясь к своему ученику. И действительно, какое это счастье для ученого — знать, что у него есть достойные преемники!

На днях мне довелось познакомиться с профессором Иваном Ильичом Капустиным, работающим в Московском текстильном институте. Разговор зашел о так называемой производственной эстетике. И вот, рассказывая о планах работы кафедры, т. Капустин с большой теплотой и прямо-таки с восхищением говорил об одном из своих аспирантов. Этот молодой человек в свое время выступил с критической рецензией на книгу Капустина. Тот, увидев, что его критик талантлив, отправился в институт, познакомился с этим молодым человеком и пригласил его в аспирантуру, причем потратил немало сил, чтобы доказать необходимость иметь аспиранта по проблемам технической эстетики.

К сожалению, далеко не все так поступают. Есть и такие ученые, которые при наборе в аспирантуру, подобно чеховскому герою, с опаской глядят на тех, у кого в голове идеи есть. К таким они относятся даже с явным недоверием. Это, конечно, пережиток старых нравов. Но он существует и серьезно мешает творческой работе, росту молодых кадров.

Видимо, Министерству высшего образования надо всерьез подумать о том, чтобы в области эстетики быстрее росли кадры докторов наук. Талантливых людей у нас много, они есть во всех республиках. Об этом убедительнее любых словесных доводов говорят книги по эстетике, их с каждым годом выходит все больше.

Я думаю, что беда многих ученых и преподавателей, работающих в области эстетики, заключается в том, что деятельность свою они подчас ограничивают стенами вуза. Даже в студенческое общежитие, а тем более на фабрику или в колхоз некоторых из них и силою не затащишь. По примеру таких наставников действуют и их ученики. Между тем сколько полезного могли бы почерпнуть студенты у рабочих или колхозников, помогая им глубже постигнуть ценности художественной культуры! Об этом с фактами в руках убедительно говорили М. А. Славина, В. И. Асмолова и другие участники конференции. Нет сомнения, что правильно, очень правильно поступают те высшие учебные заведения, которые не только связали содержание лекций с практикой, а, можно сказать, с головою ушли в практические вопросы, ничуть не нанося этим ущерба учебной деятельности. Ведь сама эта учебная деятельность обесмысливается, не будучи накрепко связанной с нуждами промышленного производства, с внедрением художественных начал в жизнь, в труд, в быт. Вот здесь выступала М. Э. Гизе. Очень жаль, что она не рассказала, как студенты Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой в своих дипломных работах решают художественно-конструкторские задачи, в частности по созданию кораблей на под-

водных крыльях (об этих работах мне говорили ленинградцы). Это было бы очень полезно и интересно.

Многие институты в последние годы организуют конкретные социально-эстетические исследования на предприятиях, по месту жительства трудящихся и т. д. На нашей конференции разгорелась даже полемика о том, какими должны быть эти исследования, можно или нельзя ограничиваться здесь сбором анкет, беседами и т. д. Это очень хорошо. Социально-эстетические исследования знаменуют поворот эстетической науки к практике, к жизни. Надо только не превращать социально-эстетические исследования в простой подбор фактов — иллюстраций к заранее заданным положениям. В этом, мне думается, сейчас главное. Задача состоит в том, чтобы вскрывать закономерности локальных процессов, а через эти частные закономерности идти к познанию общих законов, управляющих эстетическими явлениями. В этом существо дела.

Несколько слов о воспитании молодых сил художественной интеллигенции. Как известно, наша творческая молодежь проходит серьезную школу в художественных вузах. Но есть также и серьезные недостатки в идейно-творческом воспитании студентов. Случается нередко, что профессиональная выучка заслоняет здесь идейную закалку, одно идет в отрыве от другого.

Нельзя рассуждать так: поскольку художники воспитывают народ, воспитанием их самих заниматься не обязательно. В. И. Ленин указывал, что и воспитателя надо воспитывать. Тем более в данном случае, ибо художник нередко работает, так сказать, в камерных условиях и в художественной среде кое-где не изжиты еще проявления индивидуализма.

Теперь о молодой смене в искусстве. У нас, разумеется, нет и не может быть какого-либо разрыва, конфликта между «отцами» и «детьми», противопоставления одних другим. Но есть реальные проблемы, над которыми нелишне серьезно поразмыслить. В жизни случилось так, что в среде старшего поколения художников были и такие, которые, не обладая в начале творческого пути очень высокой культурой, прошли богатейшую школу жизни. С молодым же советским писателем и поэтом зачастую бывает иначе: окончил среднюю школу, литературный или какой-либо другой институт, занялся литературной деятельностью... а жизненный-то опыт крайне беден! Что же тут делать? Без конца упрекать таких людей в недостатке жизненного опыта? Нет, надо на деле помогать им этот опыт приобрести, помогать, если можно так выразиться, «заземлять» ток творческого воображения. Но помогать надо по существу, а то иные руководители вместо серьезной помощи молодежи в идейном росте заигрывают с нею, потакая недостаткам.

Живым опытом должно быть оплодотворено и преподавание в художественных вузах. Разве можно мириться, например, с тем, что есть в ГИТИСе преподаватели, у которых нет за спиной никакой театральной практики? Они не поставили ни одного спектакля, зато занимаются преподаванием, и не где-нибудь, а в ГИТИСе, руководя там подготовкой актеров и режиссеров!

Серьезные недостатки имеются и в работе других художест-



венных вузов. Например, преподаватели и студенты композиторских факультетов консерваторий справедливо сетуют на то, что учеба здесь приобрела несколько застойные формы. Молодым композиторам преподают определенный набор испытанных временем профессиональных знаний, достаточных, чтобы стать грамотными музыкантами, но отнюдь не достаточных для того, чтобы пробудить в них живые творческие импульсы, острый интерес к современной тематике, обеспечить верное понимание путей развития советской музыки. При этом обращает на себя внимание и то обстоятельство, что в учебном процессе консерваторий вокально-песенным жанрам, развивающим мелодические дарования молодых музыкантов, необходимого внимания не уделяется. Богатейший опыт многонациональной семьи советских композиторов анализируется мало и учитывается плохо, порой «хромает» и идейно-политическое воспитание молодых композиторов.

Все это говорит о том, что вопросы идейно-эстетического воспитания в вузах требуют к себе самого серьезного внимания.

Теперь позвольте ответить на вопросы.

Спрашивают: «Что такое социалистический реализм? Дайте ему определение». Это одна записка. Другая: «Раньше говорили, что термин «социалистический реализм» пустил в оборот Сталин. Если это так, не следует ли пересмотреть его?» И третья записка: «Как относиться к высказываниям Сталина по вопросам эстетики?»

Начну с того, что отношение к высказываниям Сталина зависит от того, правильны эти высказывания или неправильны. Разоблачая культ личности, партия отменяет все, что сковывает наше движение вперед. Вместе с тем наша партия решительно выступает против того, чтобы под видом борьбы с культом личности расшатывали социалистическую идеологию. Этим положением ЦК нашей партии мы должны руководствоваться и в области эстетики.

Возьмем, к примеру, вопрос о национальных особенностях искусства. Как известно, Сталин много занимался национальным вопросом и считал себя чуть ли не единственным знатоком его. Но разве можно согласиться, например, с выступлением Сталина на приеме финской делегации, где, говоря о национальной культуре, он увидел самое главное, самое существенное, что характеризует национальные культуры и определяет их мировое значение, в том «особенном», что отличает одну нацию от другой? Конечно, нельзя. Ибо объективно эта логика может привести к оправданию и даже прославлению национальной замкнутости.

Однако под видом критики культа личности в некоторых научных журналах выдвигаются идеи, которые не имеют ничего общего с подлинно творческим отношением к делу. Например, в статье «XXII съезд КПСС и задачи советских историков», опубликованной в журнале «Вопросы истории», сказано: «Перечень четырех признаков нации, по нашему мнению, не может быть без существенных оговорок применим к сегодняшним социалистическим нациям Советского Союза. Такие признаки нации, как общность территории, экономическая общность, в данном случае почти утратили свое прежнее значение... У совре-

менных наций Советского социалистического государства в полной мере сохраняется лишь общность национального языка, которая, несомненно, будет существовать в течение очень длительного времени. Таким образом, из четырех признаков нации постоянное значение имеет лишь один»<sup>1</sup>.

Не подлежит сомнению, что социалистические нации коренным образом отличаются от наций буржуазных. Но столь же ясно, что утверждать, будто «у современных наций Советского социалистического государства в полной мере сохраняется лишь общность национального языка», — значит поставить все вверх ногами. Странная получается картина — нация без общности экономических связей. Что же это за нация? Такой нации нет и быть не может. Другое дело, что наряду с национальной экономической общностью в условиях социализма и развернутого строительства коммунизма растет и усиливается интернациональная экономическая и духовная общность людей всех наций и народностей. Но об этом надо так и писать. Иначе возможны не только недоразумения, но и серьезные ошибки.

Наша партия отвергает культ личности со всеми его последствиями с целью укрепления марксистско-ленинского мировоззрения и решительно выступает против любых попыток расшатать наше мировоззрение, под каким бы предлогом это ни делалось.

В свете этого вполне ясен и наш подход к определению понятия «социалистический реализм», записанному в Уставе Союза советских писателей, который был принят на Первом съезде советских писателей.

Это определение было выработано коллективными усилиями в ходе обсуждений, которые проводились в 30-е годы. Формулировка его действительно принадлежит Сталину. Однако мы не должны забывать, что понятие «социалистический реализм» не абстрактная конструкция ума. За этим понятием стоит живая жизнь, богатейший опыт советского искусства. Более того — художественный метод социалистического реализма имеет объективную основу, а именно — объективные законы искусства, художественного познания действительности. Вот почему иной художник может и не знать определения социалистического реализма, а в самой художественной практике следовать ему. Достаточно сказать, что роман Горького «Мать» — роман социалистического реализма — был создан задолго до того, как появилось определение социалистического реализма. Это понятие, как уже было сказано, сложилось в 30-е годы. И не случаен тот факт, что оно появилось именно тогда. Дело в том, что к тому времени в самой жизни общества произошли величайшие социальные изменения, а социалистическое искусство достигло больших высот. Благодаря этому появилась возможность и научного определения новых явлений, новых тенденций в советском искусстве.

Данное понятие верно схватывает основные, существенные черты литературы социалистического реализма. И потому оно правильно, оно свободно от каких-либо привнесений, связанных с культом Сталина.

<sup>1</sup> «Вопросы истории», 1961, № 12.

В то же время мы должны иметь в виду, что, во-первых, явление всегда богаче понятия, которое схватывает только самое главное, самое существенное. И, во-вторых, надо учитывать то обстоятельство, что искусство социалистического реализма — явление живое, развивающееся. Оно не стоит на месте, а идет вперед.

Вот почему определение социалистического реализма может совершенствоваться и уточняться, поскольку оно характеризует степень нашего осознания действительности и художественного познания. Но это не дает никаких оснований ставить под сомнение объективный характер искусства социалистического реализма, которое знаменует собой новый, высший этап в художественном развитии человечества.

Теперь перейду к другой группе вопросов. Меня спрашивают: «Как следует понимать открытие выставки Леже в Москве?»

Истина, как известно, конкретна. Было бы неправильно не считаться с тем, что французское искусство развивается в совершенно иных условиях, чем наше, советское искусство. Без учета этого творчество Фернана Леже понять невозможно.

Не секрет, что в условиях капитализма художнику приходится творить в невероятно трудной обстановке социального гнета и полицейских преследований прогрессивного искусства, непрерывных нападков на реализм.

Бывает и так, что иной субъективно честный художник в условиях буржуазного Запада считает, что, прибегая ко всякого рода формалистическим ухищрениям, он выступает против косности буржуазных порядков. И сколько нужно ему усилий, а то и жертв, чтобы в конце концов обрести жизненную правду, посвятить свой талант народу! Это, как правило, мучительный, сложный и противоречивый путь. И вот Фернан Леже мужественно встал на этот тернистый, но благородный путь: пробираясь сквозь завалы кубизма, абстракционизма и т. д., он жадно искал дорогу к народу, шел и пришел к реализму. И пусть он не сумел выразить себя на реалистическом поприще в полной мере, сообразно своим способностям, разве он недостоин уважения французского рабочего класса и Французской коммунистической партии? Конечно, достоин. Вероятно, каждый, кто был на выставке, читал его слова о том, что, умудренный опытом большой жизни, он советует «не поддаваться увлечению абстракционизмом».

Теперь об эстетическом вкусе. Нам надо решительно выступить против субъективизма во всех формах, идет ли речь о проблеме прекрасного или о каком-либо другом вопросе.

Продолжая разговор об эстетическом вкусе (здесь было много ярких и интересных выступлений на эту тему), мне хотелось бы напомнить о том, что необходимо учитывать не только многообразие эстетических вкусов, но и общезначимое в них, причем не забывая, что и проблема эстетического чувства, художественного вкуса и т. д. — это не отвлеченная проблема, а сфера острой идеологической борьбы.

В связи с этим я не могу согласиться с рядом положений, которые выдвинул т. Рошаль. У нас нет никаких оснований противопоставлять, допустим, кинофильм «Чапаев» кинофильму

«Броненосец «Потемкин»», который, кстати сказать, сразу получил восторженный прием у народа. Нельзя также подходить к эстетике только с технологической меркой. В зале многие не знают техники киномонтажа. Что же, все эти люди в эстетическом отношении ущербны? Нет, человек может и не знать законов монтажа, но иметь зрелый художественный вкус, и, наоборот, можно превосходно знать технику киномонтажа, а в эстетическом развитии быть, фигурально выражаясь, на уровне каменного века, чему пример всякого рода формалисты в области киноискусства. Да и вообще — зачем нам создавать какое-то особое общество любителей кино, как предлагает т. Рошаль? Аудиторией у нас является весь народ. Народ любит киноискусство, понимает и ценит его. Из года в год растут ряды кинолюбителей. Какое же еще особое общество нужно? Я этого не понимаю.

Еще одно соображение. В своем выступлении т. Френкин наряду с другими вопросами коснулся, как он выразился, и вопроса о мужской красоте. Что здесь имел в виду т. Френкин конкретно, осталось неясным. Поэтому мне хотелось обратить внимание на то, что в последнее время у нас в этой области наметились неправильные тенденции, которые принять никак нельзя.

Вероятно, многие из вас читали в журнале «Смена» статью «Сила, здоровье, красота»<sup>1</sup>, призывающую дать широкую дорогу так называемому «культуризму» — модному влечению, охватившему буржуазный Запад, особенно США. В этой статье, написанной в духе сенсации, автор, чтобы акцентировать внимание на внедрении «культуризма», пишет:

«— Посмотрите, какое убожество!

Мы осмотрелись. Ничего, что могло бы привлечь внимание.

— Неужели вы не замечаете? Перед вами образец физического уродства. — И художник указал на молодого человека, выходящего из воды.

Собственно говоря, это был обыкновенный парень» (разрядка моя. — А. Е.).

В заключение автор, проповедуя культ холеного тела, призывает создавать «необыкновенных парней».

Нет, товарищи, с этим мы согласиться не можем. Еще в конце 20-х и в 30-х годах у нас в стране появилось движение, подобное «культуризму», и тогда советская общественность во главе с А. М. Горьким резко выступила против «культы мяса и тела», а физкультурное и спортивное движение было направлено по пути воспитания всесторонне и гармонически развитого человека. Наша цель — всесторонне и гармонически развитый человек.

Но вернемся к вопросам. Меня спрашивают: «Применительно к материальному производству следует ли разграничивать такие понятия, как «эстетическое» и «прекрасное»? И еще: «Правоммерно ли наряду с «прекрасным» существование категории «возвышенное»?» Прежде всего замечу, что определение «эстетическое» требует существительного, которое оно определяет. Но не в этом главное. Я полностью согласен с автором

<sup>1</sup> «Смена», 1962, № 12.

записки, который, судя по всему, очень недоволен той игрой в дефиниции, которая действительно в некоторых работах имеется: к примеру, иной раз с исключительной тщательностью начинают искать оттенки прекрасного, говоря о «грациозном», «миловидном», «восхитительном» и пр. Но ведь это даже не логическое определение понятия, а чисто номинативное, словесное определение. Оно не дает приращения эстетических знаний, хотя и создает видимость большой учености.

Но и это еще не все. Необходимо учитывать, что объективно прекрасное в природе и обществе не сводится к отдельным свойствам или комбинациям тех или иных свойств.

Наконец, мне думается, нельзя механически проецировать терминологию, связанную с изучением искусства, на материальное производство. Если применительно к искусству мы говорим о трагическом и комическом, то, характеризуя вещи как таковые, этими категориями пользоваться уже не можем.

На мой взгляд, такие понятия, как сфера эстетического и сфера красоты, в материальном производстве совпадают, включая в себя, разумеется, и эстетический вкус, и художественное чувство. Но, вероятно, имеет известный смысл разграничить понятия «красота» и «прекрасное».

Что же касается категорий «прекрасное» и «возвышенное», то, мне думается, вовсе не обязательно их так догматически разграничивать, как это делается сейчас в учебниках и учебных пособиях. Здесь, видимо, действует сила традиции, идущей еще со времен античности, — традиции, которая довлеет и над сознанием составителей учебных программ по эстетике. Но вот вопрос: «Следует ли отказываться от категории «возвышенное»?» Отказываться, надо думать, не следует, но, может быть, следовало бы назвать эту категорию «героическое»? На мой взгляд, давно уже пора более смело подойти к вопросу об эстетических категориях, определить их координацию и субординацию. А то порой для категории «миловидное» место находится, а для такой категории, как «коммунистическая партийность», в главе о категориях места почему-то не находится.

Еще вопрос: «Как вы понимаете непосредственное воздействие эстетики на действительность?» Так же, как все. А именно: эстетическая наука может воздействовать, например, на художников, а затем, через их произведения, — на человека. Но, создавая, скажем, рабочую обстановку «по законам красоты», мы исходим из того, что эта обстановка будет действовать на человека непосредственно.

Еще одна записка: «Для того чтобы успешно преподавать эстетику, надо дать основательную критику современных буржуазных направлений в эстетике».

Это правильно. Думаю, что издательство «Высшая школа» должно выпускать больше книг, разоблачающих буржуазную эстетику. Надо издавать и методические пособия для работы преподавателей в этом направлении, а научным учреждениям глубже заниматься изучением этих вопросов.

Заканчивая, хотелось бы еще раз подчеркнуть, что нам надо организовать дружную совместную работу эстетиков.

Нет сомнения, что советские эстетики достойно выполняют за-

дачи, поставленные партией перед работниками эстетического фронта.

3. *«Эстетика труда как наука»* — доклад, прочитанный на совещании по эстетике труда и подготовке художников-конструкторов, созданном секцией по координации научно-исследовательских работ в области эстетики Академии наук СССР и Министерством высшего и среднего специального образования РСФСР в октябре 1964 года.

4. *«Научно-техническая революция и искусство»* — статья, опубликованная в журнале «Знамя», 1973, № 1.

5. *«Специфика искусства и его место в общественной жизни»* — статья, опубликованная в журнале «Коммунист», 1953, № 6.

В связи со статьей автор получил ряд писем от читателей с вопросом, не означают ли понятия «ликвидация», «исчезновение» старой надстройки при переходе от одной общественно-экономической формации к другой отрицание преемственности в развитии надстроечных явлений. На этот вопрос автором в журнале «Вопросы философии» (1955, № 5) опубликован ответ следующего содержания.

## О ЛИКВИДАЦИИ СТАРОЙ НАДСТРОЙКИ

Исторический материализм требует конкретно-исторического подхода к изучению общественных явлений и институтов, в том числе и к надстройке общества.

Категории экономического базиса и надстройки являются конкретизацией материалистического понимания истории применительно к анализу совокупности всех общественных отношений. В этой совокупности экономические отношения рассматриваются как первичные, определяющие, а идеологические отношения как вторичные, которые в свою очередь активно воздействуют на экономические отношения и обладают известной самостоятельностью в своем развитии.

Каждый базис и соответствующая ему надстройка живут и действуют в рамках определенной общественно-экономической формации. Понятие ликвидации старой надстройки и создания новой при переходе от одной общественной формации к другой надо прежде всего связать с понятием переворота в надстройке, сформулированным К. Марксом и охватывающим собой как свержение старой надстройки, так и создание новой. Этот переворот, указывал Маркс, происходит более или менее быстро в связи с изменением экономической основы общества в эпоху социальной революции (см. в предисловии к книге «К критике политической экономии» формулировку существа исторического материализма).

Следует также иметь в виду, что изменения в надстройке, то есть в общественных взглядах и учреждениях, имеют место не только при переходе от одной формации к другой, но и в пределах одной и той же формации. Так, изменения в области экономики в эпоху империализма не могли не сказаться и в области надстройки, не могли не привести к изменениям в ней. Ленин писал: «Политической надстройкой над новой экономи-

кой, над монополистическим капитализмом (империализм есть монополистический капитализм) является поворот от демократии к политической реакции. Свободной конкуренции соответствует демократия. Монополии соответствует политическая реакция»<sup>1</sup>.

Изменения в надстройке, происходящие на протяжении одной и той же формации, качественно отличаются от переворота в надстройке при переходе к другой формации, когда старая надстройка как определенная система взаимосвязанных идей и учреждений, служащих старому базису, свертывается, ломается. В. И. Ленин решительно выступал против реформистов, которые не понимали, что после того, как началась революция и открытое политическое выступление классов и масс стало фактом, речь должна идти уже не об эволюции старой надстройки, а о ее ломке. «Старая «надстройка», — писал Ленин в статье «Революция учит», — в революционную эпоху ломается, а новая создается у всех на глазах самостоятельностью различных социальных сил, показывающих на деле свою истинную природу»<sup>2</sup>. Именно в революционные периоды, подчеркивал он, ссылаясь на Маркса, «разрешаются те многочисленные противоречия, которые медленно накапливаются периодами так называемого мирного развития. Именно в такие периоды проявляется с наибольшей силой непосредственная роль разных классов в определении форм социальной жизни, создаются основы политической «надстройки», которая долго держится потом на базе обновленных производственных отношений»<sup>3</sup>.

Таким образом, в эпоху социальной революции старая надстройка в целом и в особенности старая политическая власть как орудия отживающего господствующего класса свертываются. В этом, коротко говоря, и состоит то главное, что отличает коренные изменения в надстройке, происходящие при переходе от одного экономического строя к другому, от изменений в развитии надстройки в пределах одной и той же формации. Переворот в надстройке как раз и означает ломку старой надстройки, старой политической власти и других учреждений свергнутого класса и создание новой надстройки, новой политической власти, новых учреждений, призванных обеспечить политическое господство нового, прогрессивного класса, содействовать развитию и укреплению нового экономического базиса.

Однако понятия «ликвидация», «исчезновение» старой надстройки нельзя толковать как отрицание исторической преемственности в развитии идей и учреждений, надстроечных явлений вообще. Если политические, правовые и многие другие учреждения старого господствующего класса при переходе к новому строю свертываются и уничтожаются, то этого нельзя сказать в отношении старых идей, с ними приходится еще долго бороться. Этого нельзя сказать и в отношении некоторых учреждений, входящих в надстройку: они перестраиваются, коренным образом преобразуются новым господствующим классом, а не «ликвидируются». Очевидно также, что идеологические

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 93.

<sup>2</sup> Там же, т. 11, стр. 134.

<sup>3</sup> Там же, т. 16, стр. 23—24.

формы каждой эпохи имеют в качестве предпосылки определенный мыслительный материал, унаследованный от предшественников. Но преемственность эта должна быть верно понята.

Всякая попытка представить преемственность в развитии идеологии как простую филиацию идей ничего общего с марксизмом не имеет. Она означает явный идеализм, фальсификацию действительного исторического процесса. В то же время неправомерно и отрицать преемственность между отдельными элементами надстройки, а равным образом относительную самостоятельность в их развитии.

Следует учитывать, что при переходе от одного общественного строя к другому старая надстройка и ее элементы не исчезают сразу и бесследно. Далеко не о всех элементах надстройки можно сказать, что они «исчезают», даже в отношении государства дело обстоит не так просто. Буржуазия, например, не уничтожила военно-бюрократическую машину, созданную при феодальном строе, а лишь усовершенствовала ее применительно к своим нуждам. Не отказалась буржуазия и от религии и церкви, а использовала и поныне использует их в своих целях, приспособив к своим интересам. Это и понятно, ибо всякое антагонистическое общество — будь то рабовладельческое, феодальное или капиталистическое — покоится на частной собственности и классовой эксплуатации; отсюда и преемственность учреждений и идеологии в надстройке. Иначе говоря, преемственность в надстройке антагонистического общества имеет своим источником прежде всего преемственность базисов.

Но возникает следующий вопрос: можно ли считать, что социалистическая революция, которая кладет конец всей и всякой эксплуатации и подневольному труду и открывает новую эру в истории человечества, ведет к отрицанию исторической преемственности в развитии идей, надстроечных явлений?

Как известно, социалистическая революция ломает старую государственную машину и создает государство нового типа, коренным образом отличающееся от всех предшествующих, — диктатуру пролетариата. Социалистическая революция вместе с тем, как отмечал К. Маркс, решительно порывает с той унаследованной от прошлого идеологией, которая выражает интересы эксплуататорских классов, и утверждает в качестве господствующей идеологию научного социализма. Однако и здесь говорить о ликвидации преемственности с предшествующим развитием нет никаких оснований.

Известно, что марксистско-ленинские философские, политические, правовые, моральные, художественные взгляды, а также соответствующие учреждения рабочего класса, и прежде всего Коммунистическая партия, входящие в надстройку социалистического общества, возникли еще в недрах капитализма. Объясняется это тем, что рабочий класс — творец коммунистического общества, носитель социалистических производственных отношений — является главной производительной силой не только социалистического, но и капиталистического общества. В недрах капитализма марксистско-ленинские философские, полити-



ческие, моральные и художественные взгляды и учреждения рабочего класса, его партия представляли собой лишь составные элементы будущей надстройки над социалистическим базисом, ее зародыш. В качестве новой надстройки, иначе говоря — системы взаимосвязанных господствующих в обществе идей и учреждений, они выступают в результате пролетарской революции, установления диктатуры рабочего класса, победы социалистического строя.

Конечно, идеология научного социализма не есть простое эволюционное продолжение предшествующих идейных течений. В домарксовскую эпоху социалистические учения носили, как известно, утопический характер. Маркс и Энгельс впервые научно обосновали великую историческую роль рабочего класса как творца коммунистического общества исходя из объективного положения пролетариата в системе общественного производства. Но столь же очевидно, что идеология научного социализма, которая становится господствующей идеологией с победой социализма, возникает не на пустом месте, а представляет собой критическую переработку всех достижений научной мысли предшествующих эпох, обобщение всей истории человечества с точки зрения рабочего класса.

Необходимо подчеркнуть, что упразднение старого, борьба с ним — вовсе не самоцель. Рабочий класс, придя к власти, отбрасывает то, что мешает ему укрепиться и развиваться. Вместе с тем диктатура пролетариата ставит себе на службу все, что она может использовать в интересах трудящихся масс. Так, бесспорно, что социалистическая революция уничтожает старый суд и его аппарат, старую, буржуазную законность и создает качественно новую, революционную законность, новый суд, построенный на принципе участия всех трудящихся в управлении государством. Но при этом вовсе не обязательно сразу и целиком упразднить все старые законы только потому, что они старые. Некоторые законы старого строя на определенном этапе могут быть использованы в интересах борьбы за новый порядок, и рабочий класс ставит их себе на службу. Вот почему, например, декрет о суде № 1, изданный советской властью 24 ноября 1917 года, прямо указывал, что местные суды должны руководствоваться в своей деятельности распоряжениями и постановлениями Советского правительства, а также теми старыми законами, которые не противоречат принципам диктатуры пролетариата, революционной совести и революционному правосознанию. Нельзя также говорить об «уничтожении» и «ликвидации» при переходе к социализму таких учреждений, как школы, научно-исследовательские институты, высшие учебные заведения, культурно-просветительные учреждения и т. д. В период социалистической революции они, понятно, не ликвидируются, а преобразуются, качественно изменяют содержание и характер своей деятельности. Если и можно говорить о переворотах в культуре при переходе от одного строя к другому, то теоретически неправильно и политически вредно понимать под этим ликвидацию старой культуры вообще. В. И. Ленин писал: «...Марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и

культуры»<sup>1</sup>. Неверно, например, говорить о ликвидации классического искусства, передовой общественной и философской мысли прошлого: в качестве культурного наследства они продолжают жить в новых условиях, оказывая огромное воздействие на массы. Решительно выступая против пролеткультовских теорий, согласно которым рабочий класс из «ничего» творит свою пролетарскую культуру, Ленин всесторонне показал, что пролетарская, социалистическая культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом эксплуататорского общества. Отрицание в данном случае следует понимать диалектически — не как уничтожение всей прошлой культуры, а как ее критическое освоение, как творческое развитие ее передовых традиций на новой, социалистической основе.

Новая надстройка, следовательно, создается из элементов, часть которых возникла еще в недрах старого общества. Но разные классы, приходившие к власти, само собой разумеется, не одинаково использовали идеи, надстроечные явления предшествующего развития. Например, буржуазия, овладев властью, превратившись из прогрессивного класса в реакционный, третирует своих же передовых деятелей прошлых веков, в том числе философов-материалистов, диалектику Гегеля. Вместе с тем она вытаскивает из мрака небытия, поднимает на щит такие тени прошлого, как Фома Аквинский, Кьёркегор, — все самое реакционное. Иное дело рабочий класс: будучи последовательно революционным классом, он отмечает все реакционное, бережно собирает все богатства, все достижения прошлых эпох и, критически освоив их, двигается вперед. При этом, вполне понятно, окончательная победа нового, коммунистического над старым, отжившим достигается не одним ударом, а представляет собой процесс борьбы, длительной и упорной.

Дело в том, что в эпоху социальной революции коренные изменения в надстройке происходят более или менее быстро с изменением экономической основы общества, но отдельные элементы старой надстройки нередко еще долго сохраняются и после победы революции и создания нового экономического базиса. Например, в сознании части людей и после свержения капиталистического строя и построения социалистического экономического базиса еще гнездятся пережитки капитализма, в частности религиозные предрассудки, мешая нашему движению вперед. Религию, как и вообще старую идеологию, нельзя просто упразднить путем «декретирования». Преодоление пережитков капитализма в сознании людей, в том числе религиозных предрассудков, требует кропотливой работы по коммунистическому воспитанию трудящихся, освобожденных от эксплуатации. Исходя из этого, Коммунистическая партия и социалистическое государство разворачивают большую воспитательную работу, в том числе научно-атеистическую пропаганду, среди масс, вовлекают всех трудящихся в строительство нового общества. Коммунистическое воспитание осуществляется не только путем пропаганды, но прежде всего в практической борьбе за коммунизм.

---

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 337.

Настоящий краткий ответ на вопрос читателей, разумеется, не охватывает всех вопросов теории базиса и надстройки. Однако и сказанное выше дает возможность понять, что марксистско-ленинская теория базиса и надстройки направлена своим острием прежде всего против реформистов, затушевывающих необходимость слома, уничтожения старой, реакционной надстройки,— например, буржуазного государства и права и создания нового типа государства и права, новой политической, юридической и идеологической надстройки. А с другой стороны, марксистская теория направлена против вульгарного понимания ликвидации старой надстройки, которое противоречит фактам, недооценивает вопрос о преемственности в развитии надстроечных явлений. Отрицание известной преемственности в развитии явлений надстроечного порядка,— например, в развитии идей и некоторых надстроечных учреждений,— закрывает путь к правильному пониманию истории общества и приносит ущерб революционной практике, ведет к отказу от необходимости критического использования отдельных элементов прежней надстройки,— например, прогрессивных идей и культурно-просветительных учреждений, для создания новой надстройки.

6. «О поступательном развитии искусства» — статья, опубликованная на английском языке «Art and Society». М., 1968. На русском языке впервые была опубликована в журнале «Знамя».

7. «Национальные особенности искусства» — статья, напечатанная в журнале «Коммунист», 1956, № 9.

8. «Развитие национальных художественных культур в СССР» — статья впервые опубликована в журнале «Коммунист», 1969, № 1. Печатается по сборнику «Эстетическое наследие В. И. Ленина и проблемы искусства». М., «Искусство», 1971.

9. «Интернационалистская, единая и многонациональная советская художественная культура» — статья, опубликованная в журнале «Знамя», 1973, № 11.

10. «Враги разума (о некоторых течениях буржуазной эстетики)» — статья впервые напечатана в журнале «Вопросы литературы», 1959, № 8, затем, в 1961 году, расширена. Публикуется в расширенном варианте.

11. «Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма» — статья, опубликованная в газете «Советская культура» от 11 мая 1973 года.

12. «Ленинский принцип партийности искусства — в действии» — статья, опубликованная в журнале «Знамя», 1976, № 4. Позднее статья была перепечатана в сборнике «Контекст. 1975». М., Изд-во «Наука», 1977.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| От автора . . . . .                                                                            | 5   |
| Эстетика — важная сфера борьбы за ленинизм . . . . .                                           | 9   |
| Строительство коммунизма и задачи эстетики . . . . .                                           | 35  |
| Эстетика труда как наука . . . . .                                                             | 88  |
| Научно-техническая революция и искусство . . . . .                                             | 120 |
| Специфика искусства и его место в общественной жизни . . . . .                                 | 172 |
| О поступательном развитии искусства . . . . .                                                  | 206 |
| Национальные особенности искусства . . . . .                                                   | 251 |
| Развитие национальных художественных культур в СССР . . . . .                                  | 285 |
| Интернационалистская, единая и многонациональная советская художественная культура * . . . . . | 316 |
| Враги разума . . . . .                                                                         | 346 |
| Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма . . . . .                               | 400 |
| Ленинский принцип партийности искусства — в действии * . . . . .                               | 415 |
| Примечания . . . . .                                                                           | 447 |

**Анатолий Григорьевич Егоров**

**ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ**

**М., «Советский писатель», 1977, 464 стр.**

**План выпуска 1977 г. № 360**

**Художник В. В. Красновский**

**Редактор Л. А. Шубин**

**Худож. редактор Н. С. Лаурентьев**

**Техн. редактор А. И. Мордовина**

**Корректор И. Ф. Сологуб**

**ИБ № 576**

**Сдано в набор 1/IV 1977 г. Подписано к печати 31/VIII 1977 г. А09556. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага тип. № 1. Печ. л. 14,5. Усл. печ. л. 24,36. Уч.-изд. л. 24,64. Тираж 22 000 экз. Заказ № 1639. Цена 1 р. 30 к. Издательство «Советский писатель». Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Ордена Ленина типография «Красный пролетарий», Москва, Краснопролетарская, 16.**